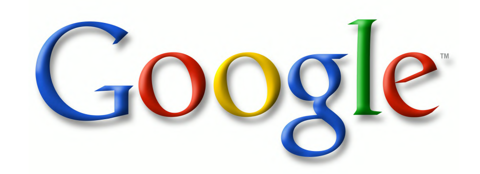


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

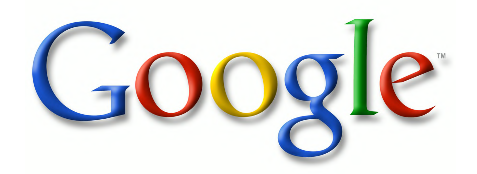
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FA 3895.5





BOUGHT WITH INCOME
FROM THE BEQUEST OF
HENRY LILLIE PIERCE
OF BOSTON

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XXVII.

FIORENZO DI LORENZO

FIORENZO DI LORENZO

EINE

KUNSTHISTORISCHE STUDIE

VON

DR. SIEGFRIED WEBER.

MIT 25 TAFELN IN LICHTDRUCK.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904

FA 3895.5

HARVARD COLLEGE
MAR 8 1905
LIBRARY.
Pierce fund

157

INHALTSVERZEICHNIS.

VORWORT.

Diese Arbeit, welche ich hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, hat aus bestimmten Gründen längere Zeit nach ihrer Vollendung als Manuskript gelegen. In der Zwischenzeit ist von J. C. Graham ebenfalls eine Monographie über Fiorenzo di Lorenzo erschienen, betitelt: «The Problem of Fiorenzo di Lorenzo» (Rom, Loescher & Co. 1903). Die Verfasserin zeigt in klarer Weise im wesentlichen das Problem, wie es sich durch die vorhandenen Tatsachen ergibt, welche gut gesammelt und zusammengestellt sind. Die Verfasserin kommt aber zu dem Schlusse, eine Lösung des Problems nicht geben zu können, weshalb ich mich nicht zu Aenderungen meiner hier niedergelegten Ergebnisse veranlaßt sah. Auf die Stellungnahme der Verfasserin zu einigen Fragen habe ich jedoch noch nachträglich hingewiesen, soweit dies, da das Buch erst unmittelbar vor dem Druck in meine Hände gelangt ist, noch irgend möglich war.

An dieser Stelle sei allen denjenigen, welche mir Winke bei diesen meinen Studien gaben, der wärmste Dank ausgesprochen. Für die mir erteilten liebenswürdigen Ratschläge betreffend die Form des Textes bin ich Herrn Prof. Rahn und Herrn Prof. Brun besonders dankbar. —

Die Original-Photographien zu einigen Lichtdrucktafeln verdanke ich Herrn Kunstphotographen Ottorino Biagetti in Perugia.

HEIDELBERG, im Juli 1904.

EINLEITUNG.

Unter den italienischen Malerschulen der Renaissance nimmt die Umbrische eine eigenartige Stellung ein. In ihrer Mitte wurden nicht die großen Probleme der Technik und Perspektive gelöst, welche in Florenz und Oberitalien das Sinnen und Trachten der Meister des Quattrocento in Anspruch nahmen.[1] Nicht großer Errungenschaften können sich die aus dem eigentlichen Umbrien hervorgegangenen Maler rühmen, aber willig nahmen sie die in den Kulturzentren der damaligen Zeit erreichten Fortschritte an und hatten somit teil an der großen Gesamtbewegung in der Kunst, an dem regen, rastlosen Streben nach Vervollkommnung der Wiedergabe und Erreichung der Natur. Hierin unterscheidet sich die Malerei Umbriens vorteilhaft von derjenigen des nahen Siena, welches im Trecento zu hoher Blüte gelangt, aber schon im 15. Jahrhundert nicht mehr imstande war, mit den Fortschritten anderer Malerschulen gleichen Schritt zu halten, und daher auf der früher erreichten Stufe erstarrte. Die Umbrer dagegen besaßen die Fähigkeit, die naturalistischen Anregungen, welche ihnen von außen kamen, in sich aufzunehmen und zu verarbeiten, und so verschmolz sich der Naturalismus mit dem mystischen Zug und dem Sinn für vollendete Schönheit, welche den Bewohnern des Heimatlandes des h. Franz eignen. Diese Verbindung bewirkte, daß in der an neuen Entdeckungen armen Umbrischen Schule jene höchste Blüte der Kunst ihre Wurzel hatte, welche in Raffael in die Erscheinung trat.

Eine Malerschule von einer so eigenartigen Entwicklung beansprucht bereits in ihren Anfängen ein großes Interesse; noch mehr

[1] Piero della Francesca, welcher eine Ausnahme macht, kann nicht zur eigentlichen Umbrischen Malerschule gerechnet werden. An der Grenze Toskanas geboren, wurde Florenz die Heimat seiner Kunstweise und er selbst ist daher, wiewohl Umbroflorentiner, doch mehr der Florentinischen Schule zuzurechnen.

aber in derjenigen Epoche, welche der Vollendung unmittelbar vorausgeht. Es sind die Maler, welche zuerst die Errungenschaften der fremden Schulen von Oberitalien und Florenz in ihrer Heimat einbürgerten und unter diesen besonders die begabtesten: Niccolo da Foligno, Benedetto Bonfigli und Fiorenzo di Lorenzo, welche in höherem Maße den Forscher fesseln und ihn antreiben, Ursachen und Wirkungen ihrer Kunstwerke einer eingehenden Prüfung zu unterziehen. Dem Maler von Foligno wurde aus diesem Grunde auch schon stets in der Kunstgeschichte eine hervorragende Beachtung geschenkt, weniger dem Peruginer Meister Benedetto Bonfigli, vollkommen stiefmütterlich aber wurde in der Literatur Fiorenzo di Lorenzo behandelt. Vasari übergeht ihn in seinen Lebensbeschreibungen und wo in der neueren Kunstliteratur dem Fiorenzo ein Plätzchen gegönnt ist, tritt hervor, wie wenig bis jetzt die Ansichten über ihn und seine Kunst geklärt sind, und wieviel Dunkel noch über seiner Persönlichkeit liegt. Einige fest beglaubigte und eine größere Anzahl ihm zugeschriebener Gemälde in der Pinakothek zu Perugia aber lassen einen Maler von durchaus nicht untergeordneter Bedeutung erkennen. Dies bestimmte mich, ihm näher zu treten, Neues über seine Persönlichkeit und sein Schaffen beizubringen und eine stilkritische Sichtung seiner Werke zu versuchen. Durch ein Abkommen mit der Witwe des wohlbekannten Peruginer Gelehrten, des Professors und langjährigen Direktors des Archivio Notarile in Perugia, Adamo Rossi, war es mir vergönnt, Vorarbeiten für ein Buch über die Umbrische Kunst zu benutzen, das der Verfasser unvollendet hinterließ.

Es waren dies über Fiorenzo di Lorenzo einige Abschriften und Exzerpte aus Urkunden, von denen freilich nur eine von mir im Original nachgewiesen und verglichen werden konnte. Trotzdem schien es mir angezeigt, auch die übrigen Kopien abzudrucken, die, wenn die beabsichtigte Vereinigung der sämtlichen jetzt noch getrennten Archive von Perugia einmal erfolgt sein wird, eine Wegleitung zum Nachweis der Originale bieten müssen.

Auf die sonstige für diese Arbeit in Betracht kommende Literatur soll je an Ort und Stelle verwiesen werden. Der Erste, welcher Fiorenzo di Lorenzo aus dem Dunkel der Vergessenheit hervorzog, war Mariotti, der mit den in seinen «Lettere Perugine» (Perugia 1788) veröffentlichten Urkunden der weiteren Forschung ihre Grundlage schuf.

Meine Untersuchung ist ein Versuch, Fiorenzos Werke systematisch auf ihre Echtheit und Entstehungszeit zu prüfen und solche auszuscheiden, die ihm bisher fälschlich zugewiesen worden sind, und

die Kunst des Meisters hierdurch gleichzeitig von fremden Bestandteilen zu befreien. Möchte derselbe dazu dienen, wenigstens etwas die Kenntnis dieses merkwürdigen Künstlers zu vermehren, welcher dazu beitrug, den Boden für einen Perugino, einen Raffael vorzubereiten; welcher im Alter zwar von diesen und anderen seiner jüngeren Zeitgenossen überholt wurde, aber dennoch, stets wacker strebend, selbst nicht rastete auf dem Wege des Fortschrittes und der Vervollkommnung seiner Kunst, und so während seines langen Lebens, eine selten reiche Entwicklung aufweist, in der sich das gewaltige Ringen des ausgehenden Quattrocento nach Wahrheit und Vollkommenheit wiederspiegelt.

I.

KURZE ÜBERSICHT ÜBER DIE ENTWICKLUNG DER UMBRISCHEN MALEREI BIS ZUR MITTE DES XV. JAHRHUNDERTS.

Später als in Siena und Florenz entwickelte sich in Umbrien eine selbständige Malerschule von Bedeutung.[1] Im Trecento beginnen die ersten Anfänge einer solchen in Gubbio sich zu bilden. Anfänge, welche jedoch noch nicht entfernt an dasjenige heranreichen, was in Toskana geleistet wurde, weshalb größere Werke und die Ausschmückung bedeutenderer Kirchen in Umbrien ausschließlich Meistern dieser beiden Schulen in Auftrag gegeben wurden. So wurde die Stätte der Verehrung des h. Franz durch die Meisterwerke, welche dort durch Cimabue, Giotto, Lorenzetti u. a. geschaffen wurden, zu einer der großartigsten Denkmäler der Trecento-Kunst. Merkwürdigerweise wirkten diese und andere Kunstwerke zunächst verhältnismäßig wenig befreiend[2] auf die einheimische Malerei, welche erst am Ende des 14. Jahrhunderts sich von dem Hergebrachten, Starren und Byzantinischen loszureißen begann, dann aber verhältnismäßig rasch sich in ihrer Eigenart entwickelte, und sogar die eine der beiden Vorbilder, Siena, an welche sich die älteren Umbrischen Kunstwerke anlehnten, bald bei weitem übertraf. Aber erst ganz am Ende des 14., ja eigentlich erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts

[1] Broussolle. La jeunesse du Pérugin. Paris 1901, widmet ein Kapitel den ältesten Umbrischen Malereien und denen des 14. Jahrhunderts. — Eine selbständige Eigenart ist jedoch in diesen Kunsterzeugnissen noch nicht zu erkennen.

[2] Früher blieb die Giotteske Malerei nicht ohne Einfluß auf die lokalen Maler des 14. Jahrhunderts. Doch bestand derselbe nur in einer mehr oder weniger geistlosen Nachahmung und zeitigte deshalb keine dauernden Früchte.

findet dieser Aufschwung statt, welcher seinen Anfang in Gubbio nimmt.

Hier in Gubbio hat es bereits im 13. und 14. Jahrhundert einige Maler gegeben, welche in ihren Schöpfungen nach Schönheit strebten, während in den übrigen Städten Umbriens noch die alten verknöcherten Formen herrschten. Ein solcher bedeutenderer Maler Gubbios muß der von Dante im Purgatorium[1] gerühmte Oderisio gewesen sein, von welchem wir aber keine beglaubigten Werke mehr besitzen. Außer durch Dante ist sein Name auch von Vasari überliefert,[2] welcher angibt, daß Oderisio für Papst Bonifacius VIII. in Rom Miniaturen ausführte; auch in Bologna hat Oderisio nach einer bei Muratori veröffentlichten Nachricht des Benvenuto da Imola als Miniator gearbeitet. Aber nichts ist uns als gesichert von allen diesen Arbeiten erhalten, und nur vermutungsweise werden dem Künstler einige Miniaturen in der Vatikanischen Bibliothek zugeschrieben.[3] — Ein anderer Meister dieser Zeit war Guido Palmerucci, welcher in der ersten Hälfte des Trecento wirkte und welchem einige Fresken in verschiedenen Kirchen Gubbios zugeschrieben werden, Fresken, welche bereits eine typisch Umbrische Eigenart zeigen, gleichzeitig aber Beispiele dafür sind, wie diese letztere aus der Anlehnung an Sienesische Werke entstanden ist. Dem Guido Palmerucci schließen sich dann noch verschiedene andere Maler von geringerer Bedeutung an.[4] Diese Meister waren jedoch im wesentlichen noch Miniaturmaler, welche nur ausnahmsweise wirkliche Gemälde, meist Fresken schufen. Aus der Miniaturmalerei heraus erwuchs die Umbrische Malerschule und mit dem in zierlicher Feinheit bestehenden Charakter der ersteren, verband sich der Einfluß der ebenfalls zarten Sienesischen Trecento-Kunst, von welcher an verschiedenen Orten Umbriens Beispiele vorhanden waren. Hieraus erklären sich manche der Eigenarten, welche diese Schule, besonders in den südlichen Teilen dieses Landes, aufweist, namentlich die feine Durchführung der Einzelheiten und die holdselige Anmut.

Aus der Schule der Miniaturmalerei ging auch Ottaviano Nelli hervor, der erste dieser Künstler, welcher in handgreiflicherer Gestalt uns entgegentritt, und mit welchem zu Beginn des 15. Jahr-

---

[1] Purg. XI, 79.
[2] Vasari, in der Vita Giottos (Ausg. Mil. I, S. 384—385).
[3] Crowe u. Cavalcaselle Ital. Ausg. Bd, IV, S. 2—5.
[4] Vgl. hierüber Crowe u. Cavalcaselle, Bd. IV, I. Kap., ferner noch: Frenfanelli Cibo, Niccolo Alunno e la scuola Umbra, S. 11—12, 16—17, 39. Rom 1872. Bonfatti, Memoria storiche di Ottaviano Nelli, Gubbio 1843, u. a. Lokalforschungen.

hunderts die eigentliche Umbrische Malerschule ihren Anfang nimmt. Das bekannteste und bezeichnete Hauptwerk des Ottaviano ist die sogenannte «Madonna del Belvedere»[1] in der Kirche Sta. Maria Nuova zu Gubbio. Dasselbe beweist deutlich das eben gesagte. Die feine zarte Ausführung der Gesichter, die Zierlichkeit der Ornamente, die Buntheit der Farben, sowie der saubere Fleiß in der Durchführung, alles dies erinnert noch an den Miniaturstil, auch die teilweise sehr unvollkommene Zeichnung der Hände hat dieses Fresko mit den gleichzeitigen farbenfrohen Illustrationen der Chorbücher gemein. Das sehr liebliche Antlitz der Maria mit den noch mandelförmig geschlitzten Augen, das hübsche Gesicht des Christuskindes, sowie die Gesichter der Heiligen, weisen etwas auf sienesischen Einfluß hin, besonders erinnert die von Cherubköpfchen umgebene Gestalt Christi in Halbfigur, welcher die Krone über Maria hält, an die gleichzeitigen Typen des Taddeo di Bartolo. Im übrigen aber prägt sich in diesem Bilde doch ein vom sienesischen grundverschiedener, eigenartiger Charakter aus, welcher seinen Ausdruck vor allem in der noch größeren Lieblichkeit und Freude an Formenschönheit der Gesichter, sowie den bunteren und helleren Farben findet. Die lieblichen, Maria umgebenden musizierenden Engel, erscheinen als die Vorboten von Bonfiglis himmlischen Gestalten, während die knieenden Stifterfiguren zu beiden Seiten bereits einen gewissen Realismus offenbaren. Das Wandbild ist, wie die Inschrift unter demselben besagt,[2] 1403 gemalt und daher ein Jugendwerk des Ottaviano. Offenbart das Fresko auch noch manche Fehler, unter welchen besonders der Mangel an plastischem Hervortreten der Gestalten zu erwähnen, so ist dasselbe trotzdem ein für diese Zeit sehr anerkennenswertes Meisterwerk der Umbrischen Kunst. Nur noch wenige andere Werke sind uns von Ottaviano erhalten oder bekannt. Aus demselben Jahre 1403 stammt eine ebenfalls bezeichnete Madonna mit Heiligen in Pietralunga, welche 1896 von Lupattelli in diesem entlegenen Orte entdeckt wurde, und welche an künstlerischem Wert die Madonna del Belvedere noch übertreffen soll.[3] Zugänglicher sind die aus späterer Zeit stammenden und gleichfalls bezeichneten Fresken der Trinci-Kapelle in Foligno aus dem Jahre 1424, besonders

---

[1] Al. Nr. 5421.

[2] Die Inschrift lautet: Octavianvs Martis Evgvbianvs pinxit ano Dni MC . . . / / /.

[3] Siehe hierüber den Aufsatz von Lupattelli im Bollettino della società Umbra di storia patria, Vol. II, S. 572 sowie Broussolle, la jeunesse du Pérugin, S. 128 und 132.

interessant durch einige allerdings mißglückte perspektivische Versuche und durch den Realismus, welcher sich in ihnen ganz abweichend von dem Stil der Madonna del Belvedere offenbart. Alle diese Werke sind ein Beweis für die fortschrittliche Strebsamkeit Ottavianos und für die Bedeutung, welche derselbe dadurch für die selbständige Ausbildung der Umbrischen Schule hat.

Die für die Weiterentwicklung weniger wichtigen gleichzeitigen Maler, wie Allegretto Nuzi, Francescuccio Ghissi und andere, wollen wir in dieser zusammenfassenden Uebersicht nicht näher besprechen, und gleich zu demjenigen Meister übergehen, welcher zunächst einen weiteren Fortschritt in die Umbrische Malerei gebracht hat, zu dem bedeutend jüngeren Zeitgenossen des Ottaviano Nelli: Gentile da Fabriano, welcher ungefähr von 1347—1428 lebte.[1]

Auch bei diesem Künstler klingt noch der Einfluß des Miniaturstiles nach, doch ist dessen Zeichnung im allgemeinen viel kräftiger und besser als bei Ottaviano, mit welchem er wohl in jüngeren Jahren zusammen gearbeitet hat.[2] Gentiles Kunst blieb nicht auf seine Heimat beschränkt. Gentile ist der Umbrische Wanderkünstler, er ist der erste, welcher die Umbrische Malerei über die Grenzen der Heimat hinausträgt; denn der märchenhafte Zauber seiner Bilder fand derartig den Beifall seiner Mitwelt, daß der Künstler bald hierhin, bald dorthin gerufen wurde. In Venedig, Florenz, Rom fand Gentile Beschäftigung, überall Bewunderung erregend und gleichzeitig in der Fremde Anregungen zur Vervollkommnung seiner Kunst empfangend; der eigentliche Charakter seiner Malerei aber war trotzdem durchaus Umbrisch geblieben, ein Umbrer blieb er, selbst unter den vielseitigen fremden Eindrücken.

Das Hauptwerk Gentiles, die große Anbetung der Könige in der Akademie zu Florenz[3] (aus Sta. Trinità stammend und 1423 für Palla Strozzi gemalt) läßt am besten die Charaktereigentümlichkeiten Gentiles erkennen und den Fortschritt, welcher seine Weise gegenüber derjenigen Ottaviano Nellis für die Umbrische Malerei bedeutet. Es

[1] Als Todesjahr Gentiles steht jetzt 1428 fest, nachdem Aurelio Zonghi 1887 ein Dokument in Fabriano gefunden hat, laut welchem Gentile am 22. Nov. 1428 verstorben ist. (Arch. Storia dell' arte I, S. 330.) — Wenn wir Vasari glauben, daß Gentile 80 Jahre alt geworden ist, so würde sein Geburtsjahr 1347 sein.

[2] Diese Ansicht teilen auch Crowe u. Cavalcaselle (Deutsche Ausgabe Bd. IV, 1, S. 107). Mit Sicherheit ist nicht festgestellt, wer der Lehrer Gentiles war. Vasari nennt Fra Angelico da Fiesole, welche Behauptung durch den Stil Gentiles jedoch nicht bewiesen wird (vgl. Vas. Mil. II, 521 und III, 16).

[3] Alin. 1470. Details 1471—1477.

ist vor allem die Zeichnung, welche viel bestimmter und vollkommener ist, als diejenige Ottavianos. Ferner versucht Gentile zuerst der richtigen Verteilung und Bewertuug des Lichts Herr zu werden, was ihm trefflich gelingt; dabei liegt ein eigentümlich märchenhafter Zauber über dem Ganzen, sodaß man vor diesem Meisterwerke die Worte Michelangelos versteht: daß Gentiles Malerhand seinem Namen gleiche.[1] In Formen und Farben wirkt das Bild echt Umbrisch, etwas bunt in den hellen Tönen, aber sehr prächtig durch die reichliche Verwendung von aufgehöhtem Gold. Dies beweist zur Genüge, daß auch die Art und Weise Gentiles ihren Ausgang noch vom Miniaturstil nimmt. Mit diesem teilt das Bild auch seine Fehler, und das sind vor allem der Mangel einer richtigen Bewertung des Raumes, die Raumperspektive und die richtige Einordnung der Gestalten und Gegenstände in dieselbe. Diese Fähigkeit, die zu Gentiles Zeit in Florenz sich auszubilden begann, geht dem Künstler von Fabriano noch völlig ab; er hatte nichts Spekulatives; nur durch diese andächtige Betrachter fesselnde Lieblichkeit und Schönheit der Farben suchte er zu bestechen. Diese Eigentümlichkeit ist allen seinen Bildwerken gemein und hatte seinen Grund in seinem schlichten Umbrischen Wesen, aus welchem Gentile bei seinem Aufenthalt in Florenz und während seiner Vollkraft noch nicht durch die großen epochemachenden Werke eines Masaccio, Paolo Uccello u. a., welche bahnbrechend in diesen Dingen werden sollten, herausgerissen wurde, da letztere noch nicht geschaffen, sondern erst im Entstehen begriffen waren.[2] Im höheren Alter aber vermochte Gentile sich naturgemäß nicht mehr von der gewohnten Weise loszureißen. Sienesischer Einfluß ist in dem Hauptbilde ebenfalls wenig zu finden. Die Lieblichkeit war in dieser frühen Zeit eben in der Malerei den Umbrern und Sienesen gemeinsam, und hat sich bei beiden selbständig entwickelt. Mehr Anklänge an die Sienesen gewahrt man in den Darstellungen der Predella, welche Geburt Christi, Flucht nach Aegypten und Darstellung im Tempel (letztere im Louvre) zeigen, dieselben sind überhaupt etwas bunter im Ton und ungeschickter in der Zeichnung, ebenso wie die Rundbilder des Giebels, Christus und die Verkündigungsfiguren. Fast möchte ich glauben, daß diese nebensächlicheren Bildchen, welche hinter der Haupttafel in der Güte zurückstehen, nur

---

[1] Vas. Mil. III, S. 7: «Nel dipignere aveva avuto la mano simile al nome.»

[2] Auf dies letztere macht auch Guthmann aufmerksam in «Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael». Leipzig, 1902, S. 121.

von Gesellen ausgeführt sind, welche auch mehr fremde Art nachahmten als der selbständigere und genialere Gentile.

Das soeben von diesem Florentiner Altarwerk Gesagte gilt mehr oder weniger auch von allen anderen Werken des Meisters, von denen uns allerdings nicht sehr viele erhalten sind und vor allem keines von der Bedeutung der «Anbetung der Könige.» Große Fresken, welche der Meister in der Kathedrale von S. Severino und im Dogenpalaste zu Venedig schuf,[1] sind leider vollständig zugrunde gegangen, desgleichen diejenigen, welche derselbe nach den Angaben Vasaris im Lateran malte.[2] Dagegen sind noch verschiedene Tafelbilder in den Galerien Europas erhalten, welche zum Studium des Künstlers dienen können. Uns mit jedem dieser Bilder näher zu beschäftigen, geht über den Rahmen dieses einleitenden Kapitels hinaus. Bemerkenswert ist nur ein kleines Madonnenbild in Pisa, weil der Künstler hier zuerst die Darstellung der ihr Kind anbetenden Mutter gibt.[3] Diese bürgerte sich bald darauf in der Umbrischen Kunst völlig ein, und wurde von Niccolo da Foligno, Benedetto Bonfigli und Fiorenzo di Lorenzo häufig verwendet.

Gentile hat für die Umbrische Kunst die Bedeutung, zuerst vollendete Zeichnung mit reiner Schönheit verbunden zu haben, aber trotzdem fehlt ihm die genaue Naturbeobachtung und vor allem die richtige Bewertung der Raumperspektive und darum ist die Schönheit in seinen Bildern eine Schönheit, welche in seinen späteren Werken etwas weichlich und allzu schwärmerisch wirkt, und vielleicht, wie Broussolle mit Recht bemerkt,[4] insofern verhängnisvoll geworden ist, als dieselbe den ersten Grund legte zu dem Geschmack an den süßlichen Gestalten eines Perugino.

Bedeutende Schüler und Nachfolger hinterließen weder Gentile noch Ottaviano Nelli in ihrer Heimat. Es sind untergeordnete Arbeiten, welche uns an den mutmaßlichen Gehülfen Gentiles, Lello di Velletri (von dem ein bezeichnetes Bild in der Pinakothek zu Perugia Saal V, 33) und Antonio di Agostino erhalten sind, und auf welchen ich daher nicht näher eingehen will. Auch ein L o r e n z o d i S a n

---

[1] Crowe u. Cavalcaselle. Deutsche Ausg. IV, 1, 109—110; Venturi vite di Vasari I, Gentile da Fabriano e il Pisanello, S. 5 und 6. In landschaftlicher Beziehung scheinen diese Fresken nicht ohne Bedeutung gewesen zu sein, da Gentile hier eine der frühesten Darstellungen eines gewaltsamen Naturereignisses, eines Orkanes gemalt hat.

[2] Ausg. Mil. III, S. 6.

[3] Thode, Franz von Assisi, S. 471.

[4] Broussolle, a. a. O., S. 123.

Severino (geb. 1374) ist ein handwerksmäßiger Künstler, welcher in seinen Werken noch weit hinter Gentile zurücksteht.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts trat ein Wendepunkt in der Geschichte der Umbrischen Malerei ein, dadurch, daß verschiedene fremde Meister, besonders solche der Arnostadt, nach Umbrien berufen wurden, um dort größere Arbeiten, meist Fresken auszuführen. Diese wirkten unwillkürlich befruchtend auf die einheimischen Maler, diesen neue Anregungen bietend und dadurch der Umbrischen Schule ganz neue Elemente hinzufügend. Gegen 1409 hatte Fra Angelico, als er aus politischen Gründen aus Florenz fliehen mußte, für kurze Zeit Zuflucht in Foligno gefunden [1] und sein Aufenthalt mag nicht ganz ohne Einfluß auf die Umbrische Malerei geblieben sein. Der erste eigentliche Neuerer dieser Reihe aber war Domenico Veneziano, welcher bereits 1438 in einem Palaste Perugias einen Raum für die Familie Baglioni ausmalte.[2] 1461 war Fra Filippo Lippi in Perugia, um Gemälde Bonfiglis abzuschätzen und malte nach Vasari gleichzeitig ein Altarbild für die Kirche S. Domenico zu Perugia [3] und 1468 schuf er das herrliche Fresko im Chor des Domes zu Spoleto. In den Jahren 1450—1452 weilte Benozzo Gozzoli in dem im Herzen Umbriens gelegenen Bergstädtchen Montefalco und malte dort den großen Freskenzyklus mit Darstellungen aus dem Leben des h. Franz in S. Francesco und andere kleinere Werke. Diesem Schüler des Fra Angelico ist von den meisten Kunstschriftstellern ein großer Einfluß auf die gleichzeitigen Umbrischen Maler zugeschrieben worden, ein Einfluß, welcher zwar unzweifelhaft bestand, jedoch nicht in so hohem Maße, wie vielfach behauptet wird,[4] vielmehr haben Fra Filippo Lippi und der von der Grenze Umbriens stammende, aber seinem Wesen nach florentinische Künstler Piero della Francesca eine unbedingt größere Bedeutung für die Umbrische Malerei. Durch die Wirksamkeit dieser Maler wurde der Schwerpunkt der Kunstentwicklung von den nahe den Marken gelegenen Grenzorten Gubbio und Fabriano mehr in das Herz Umbriens gerückt und so sind Perugia und Foligno von nun an die eigentlichen Zentren der Umbrischen Kunst.

In Perugia hatten bisher nur unbedeutende und zurückgebliebene

---

[1] Frenfanelli-Cibo, Niccolo Alunno, S. 69—70.

[2] Vasari, Ausg. Mil. II, S. 674 i. Anm.

[3] Vasari, Mil. II, S. 621—627, Mariotti Lett. Perug. Das Gemälde ist in unseren Tagen nicht mehr vorhanden.

[4] Max Wingenroth, die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli (Heidelberg 1897) Kap. V weist überzeugend nach, daß der Einfluß Benozzos auf die gleichzeitigen Umbrer überschätzt wurde.

Sieneser Meister und solche, welche unter deren Einfluß standen, die Kunst der Malerei ausgeübt.[1] Unter ihnen hatte nur Taddeo di Bartolo einige Bedeutung und infolgedessen auch einen gewissen Einfluß auf die Umbrische Malerei der allerdings von einigen überschätzt wurde.[2] Um die Mitte des 15. Jahrhunderts aber war hier ein Maler tätig, bei welchem sich zuerst dieser Florentiner Einfluß geltend macht, und welcher somit einen Fortschritt in der Umbrischen Malerei bezeichnet, Giovanni Boccatti da Camerino.[3] Einige seiner besten Werke befinden sich in der Pinakothek zu Perugia. Der aus Camerino stammende Meister scheint einen großen Teil seines Lebens in Perugia verbracht zu haben, was daraus hervorgeht, daß er sich um das Bürgerrecht dieser Stadt bewarb.[4]

Den Stil des Künstlers lernen wir am besten an der mit seinem Namen und der Jahreszahl 1447 bezeichneten Altartafel in der Pinakothek kennen (Saal IV, Nr. 19 und 21), welche aus San Domenico stammt, und welche wir wohl mit Recht sein Hauptwerk nennen dürfen.[5] Das hübsche Gemälde, Eigentum der confraternità di S. Domenico, ist in seinem Stil voll und ganz ein Werk des Quattrocento.

Dieser Stil bekundet entschieden Florentiner Einfluß neben geringen Anklängen an die Sieneser Schule. An ersteren erinnert die poesievolle Dekoration der Rosenlaube, während ihre lieblichen Engelsgestalten in ihrem Typus uns die himmlischen Wesen des Fra Angelico ins Gedächtnis rufen. Der Typus Marias in der etwas steifen Stellung mit dem länglichen Gesichtsoval erscheint etwas durch Piero della Francesco beeinflußt. Außerdem kann ich nicht umhin bereits in diesem frühen Werke, besonders in dem poesievollen Beiwerk und vielen der entzückenden Engelsköpfchen den Einfluß des Fra Filippo Lippi zu erkennen; welcher ja übrigens vielfach von den Kunstgelehrten bei

---

[1] Beispiele für die frühe Peruginer Malerei in Saal I der Pinakothek; interessante Freskenreste aus dem Trecento wurden in der Krypta der Kirche S. Francesco aufgedeckt. Eines der besten Frühwerke aus dem Trecento ist eine gnadenreiche Madonna zwischen Heiligen, in der Pinakothek (Saal III, Nr. 12). Fresko aus Sta. Giuliana bez. mit der Jahreszahl MCCCLXXVI; trotzdem führt Berenson dasselbe unbegreiflicherweise als Werk des Fiorenzo di Lorenzo an (Central Italian Painters, Katalog-Anhang).

[2] Gemälde seiner Hand in Perugia in der Pinakothek (Saal IV).

[3] Mit seinem vollen Namen heißt derselbe Giovanni die Pier Matteo d'Antonio d'Annutio.

[4] Dies geht hervor aus einer bei Ricci, Mem. storiche I, S. 199—200 veröffentlichten Urkunde. Vgl. auch Crowe u. Cavalcaselle IV, 1, S. 125.

[5] Phot. Al. Nr. 5614. Gute Abbildung nach dieser Photographie bei Broussolle, S. 144.

Giovanni Boccati angenommen wird.[1] Sollte Giovanni vielleicht in seinen jungen Jahren, durch die Tätigkeit des Domenico Veneziano in Perugia angeregt, auf der Wanderschaft selbst in Florenz gewesen sein? In diesem 1447 entstandenen Gemälde finden sich eigentlich mehr fremde Eindrücke verarbeitet, als um diese Zeit Perugia und andere Umbrische Orte zu bieten vermochten, denn auch Fra Filippo Lippi scheint erst Anfangs der 50er Jahre zuerst nach Perugia gekommen zu sein. Es scheint auch der Einfluß dieses Künstlers in Boccatis früheren Gemälden nur durch eine Wanderung des Malers nach Florenz erklärlich. Desgleichen erscheinen die Anklänge an Piero und andere fremde Meister durch auf der Wanderschaft empfangene Eindrücke entstanden zu sein, durch welche allein es Boccati möglich war etwas zu schaffen, was an Lieblichkeit und Schönheit alles bis dahin in der Kunst Umbriens erreichte übertraf. — Immerhin sind die obenerwähnten Anklänge an Florentiner und Umbro-Florentiner Maler frei und selbständig von dem Künstler verwendet, dessen echt Umbrische Eigenart überall, besonders aber in den Gestalten der Kirchenväter[2] zum Ausdruck kommt. Wenn der Maler auch von gewissen fehlerhaften Eigentümlichkeiten, von den etwas starren Augen und dem nicht sehr schön gezeichneten, etwas aufgeworfenen Lippen einiger ganz jugendlicher Kindergestalten (besonders am Christuskind und den zwei kleinen zur Seite musizierenden Engeln bemerkbar) nicht frei ist, so zeugt die Arbeit doch von großem Talent und freudiger, genialer Schaffenskraft. Ein eigenartiger Zauber liegt über dem Hauptbilde, ein märchenhafter Zauber paradiesischer Ruhe.

Die dazu gehörige Predella, drei Bilder mit Szenen aus der Leidensgeschichte Christi enthaltend, an den Enden Heiligengestalten, ist ebenfalls mit Fleiß und Sorgfalt ausgeführt. Die landschaftlichen Hintergründe der Passionsszenen entbehren nicht des Interesses, wenn gleich dieselben noch nicht von den Fehlerhaftigkeiten des Trecento, frei sind.

---

[1] Auch Max Wingenroth, a. a. O., S. 84 erkennt den Einfluß des Fra Filippo bei Giovanni Boccati, während er denjenigen des Benozzo Gozzoli, entgegen Crowe u. Cavalcaselle mit Recht ausschließt, da schon zeitliche Gründe einer Einwirkung des Benozzo Gozzoli auf Boccati entgegenstehen. Den Einfluß des Fra Filippo Lippi auf Boccati erkennt auch Broussolle (a. a. O., S. 147) den des Piero della Francesca, sowie des Gentile da Fabriano (von letzterem kann ich nicht viel in dem Bilde entdecken). Crowe u. Cavalcaselle IV, S. 126.

[2] Dieselben erinnern in der Gedrungenheit des Wuchses, den tiefen auffallenden Gewandfalten und den etwas sehr großen runden Ohren, sowie in der Behandlung der Hände, auffallend an andere frühe Beispiele der Peruginer Kunst; so besonders auch an das dem Mattioli zugeschriebene Wandbild der Pieta in S. Pietro.

Nicht minder reizvoll als die Altartafel aus S. Domenico ist das in demselben Raume der Galerie befindliche kleinere Gemälde (Nr. 16), das sich durch die Aehnlichkeit des Stiles und gewisse Eigentümlichkeiten, wie die Bildung der Lippen bei den Kindern, sofort als Werk des gleichen Künstlers erkennen läßt.[1] Auch dieses Bild zeigt entschieden, daß der Künstler durch die zeitgenössische florentinische Kunst beeinflußt ist. Die musizierenden, langgewandeten Engel erinnern an gleiche Motive der Robbia, aber auch Agostino di Duccio, welcher in den 50er Jahren in Perugia weilte, und die Fassade von S. Bernardino mit Skulpturen schmückte, mag seine Wirkung auf Boccati nicht verfehlt haben. Die eng anliegenden Gewänder der Engel und die etwas tänzelnde allzu zierliche Stellung der Himmelsboten erinnern an den Stil Agostinos und besonders an die allegorischen Figuren, welche zur Seite des Einganges zum Bernardins-Heiligtum von dem Florentiner Bildhauer in Marmor gemeißelt sind. An die Art des Fra Filippo schließt sich wieder deutlich der Madonnen- und Kindertypus an, und für die lieblichen, goldblonden Lockenköpfchen mag der Meister durch die Paradieses-Darstellung des Fra Angelico inspiriert sein. Alle diese fremden Eindrücke sind aber von dem Künstler mit seiner eigenartigen Phantasie frei verarbeitet. Der Florentiner Ernst ist mit der Umbrischen Holdseligkeit verbunden. Wenn auch Giovanni Boccati in der Zeichnung nicht immer fehlerfrei ist und auch sonst seine Mängel hat, man vergißt dieselben über der vollendeten Komposition, wie dem sinnigen Gedanken, welchen er hier in entzückender Weise zum Ausdruck gebracht hat. Boccati bedeutet für die Umbrische Malerei den Beginn einer neuen Zeit, in welcher den Malern dieses Landstrichs die Anregungen nicht mehr von Siena sondern von Florenz kamen, und schon als erster dieser Richtung verdient der Meister von Camerino eine größere Beachtung, als ihm bisher im allgemeinen zuteil geworden ist.[2] In den von uns besprochenen Gemälden kommt sein Talent voll zur Geltung. Einige andere in der Galerie zu Perugia demselben zugeschriebene Bilder zeigen zwar ebenfalls seine Eigentümlichkeiten, sind aber bedeutend gröber in der

---

[1] Von Broussolle wird wohl infolge eines Versehens irrtümlich das letztere Bild als das bezeichnete von 1447 besprochen. Dies Bild trägt keinerlei Inschrift und weist sich nur durch seinen Stilcharakter als Werk Giovannis aus; wohl aber trägt die von mir zuerst besprochene Tafel die Inschrift und Jahreszahl.

[2] Nur Broussolle, la jeunesse du Pérugin, widmet Giovanni Boccati einige Seiten (144—150), in welchem er dem Künstler volle Gerechtigkeit widerfahren läßt. Crowe u. Cavalcaselle (IV, 1, S. 125—127) und andere Forscher heben nur die Mängel seiner Kunst hervor.

Ausführung, weshalb ich diese als Werkstattarbeiten bezeichnen möchte. Einige Gemälde, welche sich nach Crowe und Cavalcaselle im Franziskaner-Kloster zu Camerino befinden, habe ich nicht im Original gesehen.

Ein ungleich weniger bedeutender Zeitgenosse und vielleicht zeitweise Geselle des Giovanni Boccati war Matteo da Gualdo. Dieser stand im Gegensatz zu Giovanni noch in den Banden der Sieneser Maler der gleichen Epoche, und zwar scheint mir Sano die Pietro Einflnß auf den Maler ausgeübt zu haben. Das besterhaltene und bezeichnete [1] Werk Matteos, an welchem man diesen Stil gut erkennen kann, in ein großes Fresko an der Altarwand der Pellegrini-Kapelle (S. Antonio e Jacopo) zu Assisi.[2]

In derselben Kapelle wird man außerdem noch mit der Kunst eines anderen frühen Umbrischen Meisters derselben Zeit, des Pier Antonio von Foligno (genannt Mezzastris) vertraut. Ihm fiel es zu die Seitenwände der Kapelle und einen Teil der Eingangswand, sowie das Gewölbe mit Fresken seiner Hand zu schmücken. Gewahrt man in der Malerei des Matteo da Gualdo die Arbeit einer nur mäßig begabten Kraft und viele Nachahmung anderer Meister, so erfrischt es, in Pier Antonio ein auf echt Umbrischem Boden gewachsenes, naiv und strebsam schaffendes Talent zu begrüßen. Pier Antonio war seinem Stil nach zu urteilen offenbar Schüler oder Gehülfe des Benozzo Gozzoli, und somit durch die jugendliche Florentiner Kunst beeinflußt. Er kann zwar nicht zu den Kräften ersten Ranges gezählt werden, aber seine mit Lust und Liebe geschaffenen Darstellungen erfreuen durch gute Zeichnung und eine gewisse Originalität.

Dies letztere gilt ganz besonders von den Fresken der Seitenwände besagter Kapelle in Assisi. Die Bilder veranschaulichen Szenen aus dem Leben der Heiligen Antonius abbas und Jakobus, denen die Kapelle gewidmet ist.[3] Besonders gelungen ist das Fresko an der Wand rechts vom Eingang, welches die wunderbare Erhaltung des Lebens eines unschuldig Gehängten durch den hl. Jakobus darstellt. Das Wandbild vereinigt zwei verschiedene Szenen. Rechts sehen wir den Galgen mit dem unschuldig Verurteilten, welcher durch die Hilfe des Heiligen am Leben erhalten wird, links in einem

---

[1] Bez. links an einem Pfeiler als Werk des Matteo da Gualdo 1468 wie folgt: Hoc opus factū fuit sub año dñi mele quatrgētesimi sesagesimo octavo die primo junij Macteus de Gualdo pinsit.

[2] Phot. v. Carloforti in Assisi.

[3] Phot. Carloforti.

offenen Gemach sieht man den Richter tafeln, welcher durch das Wunder, daß die auf dem Tische vor ihm stehenden zubereiteten Hähne krähen, von der Unschuld des Verurteilten überzeugt wird. Ausgezeichnet sind die aus dem Leben gegriffenen Physiognomien getroffen, während die Landschaft noch etwas arm nur aus kahlen Hügeln besteht, ähnlich wie auf den Werken Fra Angelicos.

Das Fresko trägt auf dem Tischtuch der Tafel des Richters die Bezeichnung: «Petrus, Antonius de Fuligineo pinxit», so daß wir also ein authentisches Werk des Meisters vor uns haben. Interessant ist die scharfe und bestimmte Zeichnung der Figuren, welche eine bemerkenswerte Eigentümlichkeit des Meisters bildet. Sie beweist, daß sein Zeitgenosse und Mitbürger Niccolo nicht ohne Einfluß auf Mezzastris geblieben ist, während die primitive Landschaft mehr auf den zu jener Zeit in Foligno und dem nahen Montefalco weilenden und schaffenden Benozzo Gozzoli zurückgeht, ebenso wie der porträtartige, bestimmte und echt Umbrisch liebliche Zug der Gesichter und die hellen, bunten Farbentöne. An die Art der Florentiner Meister vom Anfang des Jahrhunderts, erinnert auch die sorgfältige, liebevolle Ausführung zahlreicher kleiner am Boden wachsender Pflanzen.

Das Fresko an der gegenüberliegenden Wand mit Szenen aus dem Leben des hl. Antonius ist in der Perspektive nicht vollkommen gelungen, hat aber im übrigen auch seine künstlerischen Reize. Trefflich wirkt der Wald mit der zauberhaften Dunkelheit seines Laubes als Hintergrurd der Szene. Diesen Gedanken der Waldlandschaft mag dem Maler auch von der Florentiner Kunst, in welcher derartige Hintergründe beliebt waren, übermittelt sein.

In derselben Kapelle werden dem Künstler wohl mit Recht noch die Heiligen Antonius und Ansanus zu den Seiten des Eingangs zugeschrieben, desgleichen dürfte der entzückende Puttenfries darüber wohl unzweifelhaft von Pier Antonios Hand sein. Die stark übermalten Malereien der Gewölbe dagegen scheinen im wesentlichen die Arbeit eines Gehülfen zu sein.

Dieses bezeichnete Werk des Mezzastris mag bereits in seine reifere Zeit hineinfallen. Crowe und Cavalcaselle nehmen wohl mit Recht an, daß Pier Antonios Fresken etwa gleichzeitig mit denen des Matteo da Gualdo entstanden sind, also um 1468.[1]

Früher sind wohl einige Arbeiten in Foligno anzusetzen an denen noch deutlicher die Art des Benozzo Gozzoli hervortritt. So mag ein

---

[1] Crowe u. Cavalcaselle IV, 1, S. 135.

Fresko über dem Eingange des Klosters S. Anna daselbst ein frühes Jugendwerk des Künstlers sein. Dieses zeigt Maria in Halbfigur mit dem Kinde, zu beiden Seiten sind Heilige und Engel angeordnet. Im Hintergrunde pflücken kleine Engelputten an der Rampe Blumen, dasselbe Motiv wie in der Pellegrini-Kapelle zu Assisi. Es legt von der naiv-fröhlich dekorativen Begabung des Künstlers Zeugnis ab. An Benozzo erinnert durchgehends der Typus der Gesichter, des Mezzastris Art ist aber unverkennbar an der scharfen bestimmten Umrißzeichnung.

Noch mehrere andere Werke sind dem Mezzastris in Foligno zugeschrieben, welche teils seiner eigenen Hand, teils Schülern angehören. Viele derselben sind in der kleinen Pinakothek von Foligno vereinigt. In den Farben bevorzugt der Meister helle Töne, besonders auch im Inkarnat.

Ob Mezzastris an den Fresken in S. Maria in Campis beteiligt war, ist schwer zu entscheiden. Dieselben scheinen mir in ihren wesentlichen Teilen ein Werk des jugendlichen Niccolo da Foligno zu sein. Ein im allgemeinen den Kunstforschern wenig bekanntes, bezeichnetes Werk des Pier Antonio befindet sich jedoch in der Nähe dieser Kirche auf freiem Felde.[1] Es ist ein einfaches Marienhäuschen an einem Wege, welches den Namen «Maestà bella» trägt, und welches dieses al Fresko gemalte kostbare Kunstwerk des Quattrocento enthält. Dargestellt sind auf dem Hauptbild Maria mit dem Kinde zwischen Johannes dem Täufer und Johannes Evangelist. Das Antlitz der Maria sowie des Christkindes sind gut erhalten, und zeigen den dem Pier Antonio eigentümlichen sanften Ausdruck, verbunden mit der scharf gezeichneten Umrandung. Die unteren Partien des Bildes, sowie die Heiligen sind durch den Zahn der Zeit sehr verdorben. Die Inschrift, durch welche das Fresko als Arbeit des Mezzastris gekennzeichnet ist, befindet sich links oben in der Ecke und lautet: «Petrus Antonius de Mezzastris de Fulgineo pinxit».

Das Werk gehört übrigens nicht zu den besten Arbeiten des Pier Antonio, denn die Zeichnung läßt vielfach etwas zu wünschen übrig, das Kind ist steif und hölzern. Offenbar hat der Künstler es nicht der Mühe wert erachtet, für diese Arbeit auf freiem Felde die größte Sorgfalt zu verwenden.

Innerhalb der Stadt Foligno möchte ich dem Pier Antonio noch

---

[1] Erwähnt von Frenfanelli-Cibo, Niccolo Alunno und Guardabassi Monumenti dell' Umbria.

einzelne der Fresken zuschreiben, welche die Pfeiler der Kirche S. Maria infra portas schmücken. Diese werden zwar vielfach als frühe Arbeiten des Niccolo Alunno in Anspruch genommen.[1] Die ganze Art der Zeichnung und der Farbengebung gleicht jedoch so sehr derjenigen der bezeichneten Werke des Mezzastris, daß ich glaube, dieselben diesem Maler zuweisen zu müssen. Es handelt sich hauptsächlich um zwei Figuren des h. Rochus an den beiden letzten Pfeilern vor dem Hochaltar. So scharf wie Intarsien sind die schwarz umränderten Konturen der Figuren und der Gewandfalten, gerade so, wie wir es bereits an den übrigen Werken des Mezzastris kennen lernten. Auch der Gesichstypus mit dem geöffneten Munde, in welchem man die Zähne sieht, entspricht entschieden der Malerei dieses Künstlers, sowie die hellblonden Locken und die hellen Farbentöne in den Gewändern. Niccolo Alunno bevorzugt tiefere Töne, und seine Zeichnung, wenn auch gleichfalls bestimmt, zeigt doch keine so scharfe Umränderung. Auch die Heiligenbilder an anderen Pfeilern, sowie ein Christusbild und ein Fresko, Madonna mit Kind im linken Seitenschiff zeigen mehr die Weise des Mezzastris als diejenige des Niccolo. Sie stehen jedoch an Wert hinter den Rochusfiguren zurück und dürften daher im wesentlichen Gesellenarbeit sein. Endlich sind auch noch außen an der Kirche zwei sehr gute Heiligenfiguren im Stile des Pier Antonio erhalten.

So lernt man den Pier Antonio von Foligno an den von ihm erhaltenen Werken kennen, als ein Talent, welches zwar nicht immer Gleichmäßiges leistet, aber in seinen besten Werken, wenn auch nicht zu den ersten, so doch zu den besseren Künstlern der Umbrischen Schule des 15. Jahrhunderts gerechnet werden kann. An seiner Darstellung aus der Jakobuslegende zu Assisi, sowie einiger anderer seiner besseren Werke, zu welchen ich auch noch die beiden Rochusgestalten in S. Maria infra portas rechne, kann man vollen künstlerischen Genuß haben. Als Meister, welcher nicht eine führende Rolle in der Kunst beansprucht, verarbeitet er vielfach die von anderen empfangenen Eindrücke, und zwar besonders die durch Benozzo Gozzoli ihm zuteil gewordenen Anregungen, und selbstverständlich auch diejenigen seines wenig jüngeren Zeitgenossen Niccolo di Liberatore, mit welchem er dieselbe idyllische Heimat teilt. Aber gerade dadurch, daß er sich diese beiden jugendlichen Kräfte zum Beispiel nahm, ist er ein lebensvolles Glied in der Kette derjenigen Meister, welche der aufsteigenden

---

[1] Burckhardt-Bode, Cicerone, 8. Aufl., 666 k.

und sich ausreifenden Malerei seiner Heimat angehören. Ein jugendlicher frischer Zug ist es, der den Arbeiten des Mezzastris anhaftet, und daher verweilt man gerne vor demselben und vertieft sich in seine anmutige Erzählungsweise.

Weit an Bedeutung übertroffen aber werden alle diese bis jetzt besprochenen Meister durch den gleichzeitig in Foligno wirkenden Niccolo di Liberatore, gen. Niccolo Alunno oder besser Niccolo da Foligno, welcher der erste Umbrische Meister von einschneidender und völlig selbständiger Bedeutung ist. Zwar war auch er nicht ganz frei von dem Einfluß fremder Schulen, jedoch verwertet derselbe die von diesen empfangenen Eindrücke frei und seinem Charakter gemäß. Er war daher auch der erste, welcher einen vollkommen eigenen Stil hatte und daher einen nachhaltigen Einfluß auf seine Zeitgenossen in ganz Umbrien ausübte, und eine Schule im eigentlichen Sinne des Wortes bildete. Für unsere Untersuchung gewinnt derselbe noch besondere Bedeutung dadurch, daß Fiorenzo aller Wahrscheinlichkeit nach seine früheste Schulung Niccolo verdankt. Auch andere bedeutende Umbrische Maler, wie Bonfigli und sogar Perugino, sind nicht frei von seinem Einfluß und die geringeren Kräfte standen vollends ganz in seinem Banne. Schon von Rumohr[1] wurde daher Niccolo Alunno gewissermaßen als der Begründer der Umbrischen Malerei angesehen, was ganz wohl seine Berechtigung hat. Denn wenn auch neuere, wie Crowe und Cavalcaselle, Lermolieff und andere dem Meister von Foligno nicht mit Unrecht manche Schwächen und Fehler nachweisen, seinen vielfach bestimmenden Einfluß auf die zeitgenössischen Künstler Umbriens können doch auch diese Forscher nicht in Abrede stellen.

Wie kam es nun, fragt man sich, daß in dem kleinen Foligno ein seinem Charakter nach so einfacher und schlichter, fast kleinbürgerlicher Künstler, eine so weithin sich erstreckende Einwirkung auf die Kunstschule eines ganzen Landstriches ausübte? Offenbar wurde dieser sein Einfluß dadurch bewirkt, daß Niccolo ein neues Element der Umbrischen Schule hinzufügte, es war der Zug des Realismus, welcher bisher in Umbrien unbekannt war, dessen Malerei stets von einem holden Zauber umgeben war. Es sind Gestalten einer fernen Märchenwelt, welche uns Gentile da Fabriano und Ottaviano Nelli vor Augen führen, Gestalten voller Liebreiz und holdseliger Anmut; Idealgestalten voll Schönheit und voll Harmonie. Niccolo zeigt zuerst unter den Umbrern uns Menschen des wirklichen Lebens in seinen Heiligen,

---

[1] Ital. Forschungen, Bd. II, S. 310 ff.

Märtyrern und Madonnen, Menschen, welche fühlen und leiden und in deren Gesichtern sich der seelische Ausdruck widerspiegelt. Nicht als jugendschöne Königinnen in der hergebrachten Weise gibt Niccolo seine Madonnen, sondern die Maria ist auf seinen Bildern entweder die schmerzensreiche Mutter des Weltheilands, auf deren Gesicht, mit den vor Gram gealterten Wangen die unendliche Seelenqual sich widerspiegelt, oder sie ist die einfach schlichte Mutter, welche sich innig über ihr holdes Knäblein freut, und welche mit den schlichten blonden Haaren uns fast anmutet, als hätte ein deutscher Künstler die liebliche Gestalt auf die Tafel gezaubert. Und nordisch ist die Kunst Niccolos ihrem ganzen Wesen nach, nordisch-germanisch ist ihr herber Realismus und oft übertriebener Seelenausdruck, sowie ihre schlichte Einfachheit andererseits. Für Niccolo hat Giotto nicht umsonst seine Fresken in dem nahen Assisi gemalt. Wenn auch in äußerlichen Dingen vielfach ein Einfluß Benozzo Gozzolis hervortritt, ein Einfluß, der umso natürlicher ist, da Benozzo ja gerade in der Jugendzeit Niccolos seine Fresken in Montefalco malte, das innere Wesen der Kunst Alunnos, das dramatische und Empfindungsmoment erscheint von Größeren geschöpft.[1] Treffen wir sonst so weniges in der Malerei der Umbrer, welches erkennen läßt, was der große Florentiner Giotto gegeben hat, Niccolo dürfte den Trecentisten verstanden haben und von ihm den ersten Impuls empfangen haben, den inneren Schmerz ergreifend auch äußerlich zur Darstellung zu bringen. Aber nicht nur von Florenz, noch weiter vom Norden her kamen Niccolo die Anregungen, welche bewirkten, daß sein Stil sich so völlig von demjenigen seiner Vorgänger unterschied. Mit großem Rechte ist bereits von anderer Seite[2] darauf hingewiesen worden, daß in den nahen Marken Carlo Crivelli wirkte und viele Spuren seiner Tätigkeit hinterlassen hat und daß wir so manche Eigenart dieses venezianischen Künstlers bei Niccolo wiederfinden. Auch Carlo Crivelli verleiht seinen Heiligen und Marien oft jenen pathetischen, fast übertriebenen Ausdruck des Schmerzes, der den Umbrern vor Niccolo fremd ist, und selbst in Kleinigkeiten, wie in der knochigen und eckigen Bildung der Hände, werden wir auf Bildern des Folignaten an Eigentümlichkeiten des großen Venezianers erinnert. In vielen Arbeiten, besonders aus der mittleren Lebenszeit Niccolos aber stimmt selbst die Anordnung

---

[1] Von Lermolieff, Galerie zu Berlin, S. 161 scheint mir der Einfluß Benozzos auf Niccolo Alunno etwas überschätzt zu sein. Von Wingenroth (Jugendwerke des Benozzo Gozzoli, S. 87) wird derselbe auf das rechte Maß zurückgeführt.

[2] Frenfanelli-Cibo, Niccolo Alunno e la Scuola Umbra, Rom 1872. S. 88.

und Gruppierung auf den großen Tafelbildern mit derjenigen der altvenezianischen Schule überein.

Daß Niccolo kurze Zeit in den Marken geweilt hat und dabei auch eines oder das andere Werk des venezianischen Malers, dessen Ruhm weit bekannt war, aufgesucht und bewundert hat, ist durchaus wahrscheinlich, zumal sich Bilder auch von Niccolo in den Marken befinden, welche diesen Aufenthalt beweisen.[1] Diese Wanderungen in dem an Umbrien grenzenden und von Foligno leicht erreichbaren Landstrich mag in der früheren Zeit von Alunnos Künstlerlaufbahn stattgefunden haben, vielleicht in den 60er Jahren, denn gerade in dieser Zeit weilte auch Crivelli in diesen Gegenden[2] und außerdem zeigen gerade die Arbeiten Niccolos, welche Ende der 60er und zu Beginn der 70er Jahre entstanden sind, am meisten den Einfluß des Venetianers. Zu dem frühesten uns von Niccolo Alunno erhaltenem mag eine Freske in Sta. Maria in Campis von Foligno, welche die Kreuzigung Christi zwischen Maria und Johannes darstellt, gehören. Zwar steht die Urheberschaft Niccolos für diese nicht vollkommen fest, und ist gerade neuerdings wieder stark angezweifelt worden.[3] Das Wandbild über dem Altar überragt jedoch an künstlerischem Wert, durch die Tiefe der Empfindung verbunden mit schlichter Einfachheit, so sehr alles übrige in dieser Zeit Geschaffene und zeigt bereits so den Grundzug von Niccolos Charakter, welcher nur durch einige stärkere Anklänge an Benozzo Gozzoli gemildert wird, daß mir der Stilcharakter deutlich zu beweisen scheint, daß diese Kreuzigung der Kunst des großen Folignaten zuzuweisen ist. Mezzastris, welcher neben Niccolo als Urheber des Fresko in Betracht kommt, hat zwar, wie wir gesehen haben, ebenfalls eine gute Zeichnung und das Talent, die Szenen der Heiligenlegenden in besonders gefälliger Weise zu schildern, niemals aber versteigt er sich soweit, seinen Gestalten einen wirklichen Seelenausdruck zu verleihen.[4] Zum

---

[1] Vgl. hierüber Ricci, Memorie delle arte e degli artisti della Marca d'Ancona Vol. I, S. 192 und 211. Beglaubigte Werke befinden sich in San Severino und Montelparc. Aus letzterem stammt eine große Altartafel, welche sich jetzt im Vatikan befindet. Zwei Gemälde Crivellis aus Camerino befinden sich jetzt in der Brera (No. 283 und No. 193.)

[2] Sein erstes datiertes Bild befindet sich in San Silvestro von Massa Fermana und zeigt die Jahreszahl 1468 (Cicerone 708 d), was aber nicht ausschließt, daß Crivelli auch schon früher in den Marken tätig gewesen ist.

[3] Broussolle, a. a. O., S. 203 Anm.

[4] Diese meine Ansicht teilen: Frenfanelli-Cibo, Niccolo Alunno e la Scuola Umbra; Burckhardt-Bode, Cicerone; Lermolieff, Galerie zu Berlin u. a.

Beweise dienen nicht nur die verschiedenen Fresken seiner Hand, welche wir oben betrachteten, sondern nur ein Blick auf die Heiligen, welche die Seitenwände und Pfeiler derselben Kapelle zieren und die vollkommen des Mezzastris Stilcharakter tragen und daher zweifellos von seiner Hand herrühren (Mit Ausnahme einiger weniger Figuren, welche dem Matteo da Gualdo angehören dürften). Und nun gar Matteo da Gualdo, jener weichliche Epigone der altsienesischen Malerei, wie sollte er imstande gewesen sein, diese Gestalten voll Kraft und Energie seinem Pinsel zu entlocken! Die Züge der Malerei des Niccolo Alunno, so wie wir sie auf seinen übrigen und späteren Werken kennen lernen, finden sich aber auch hier bereits so deutlich, daß meines Erachtens kaum ein Zweifel über seine Urheberschaft obwalten kann. Daß hier noch etwas mehr Anklänge an Benozzo Gozzoli vorhanden sind und daß einzelne Dinge, wie die Scheitelung der gelbblonden Haare, die in dem halbgeöffneten Mund auffallend sichtbar gemalten Zähne an Mezzastris erinnern, kann nicht Wunder nehmen, denn es ist nur zu natürlich, daß sich der jüngere Anfänger in seinen Erstlingswerken noch etwas an den älteren Meister, welcher in seiner Heimat tätig war und dessen Werke er täglich vor Augen hatte,[1] anlehnte.

Welches Werk der Zeitfolge nach genau auf dieses Fresko in dem Kirchlein von Foligno folgt, darüber sind wir nicht zur Genüge unterrichtet. Eines der frühesten bekannten Gemälde ist aber wohl jedenfalls ein für S. Francesco in Deruta gemaltes Tafelbild der Madonna zwischen Engeln und Heiligen, welches mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1458 bezeichnet ist.[2] Dasselbe hat in seinen Figuren noch nicht so viel von der dramatischen Kraft und Bewegung, welche Niccolo in seinen späteren Werken eigen ist, vielmehr zeigt es in Komposition und Ausdruck noch mehr die ruhigere hergebrachtere Art der älteren Umbrischen Meister, welche jedoch mit großer Innigkeit gepaart ist.

Desgleichen gehören das mehrteilige Gemälde in der Brera zu Mailand,[3] sowie die große Altartafel aus Montelpare in der Pinakothek des Vatikans zu den frühesten Arbeiten des Meisters.

---

1 Nach alten Berichten soll unter dem Fresko der Name des Niccolo Alunno gestanden haben. Jetzt ist leider nichts mehr davon zu sehen, und die Nachricht kann keinen Anspruch auf Zuverlässigkeit machen. Vgl. Frenfanelli-Cibo, a. a. O., S. 62.

2 Bez. an der Thronstufe: Nicolaus folg . . . pinsit MCCCCLVIII die . . . Das Gemälde befindet sich augenblicklich leihweise in der Pinakothek zu Perugia im großen Eingangssaal (XVIII).

3 Al. Nr. 14571.

Das Altarwerk von Montelpare[1] zeigt bereits etwas von dem Einfluß Crivellis. Schon diese Art der Anordnung erinnert sehr an die altvenezianische Schule von Murano, von welcher auch Crivelli dieselbe übernommen hat. Aber auch Einzelheiten, wie die scharfknochige Zeichnung der Hände, der schmerzüberwältigte Gesichtsausdruck bei der Mariengestalt rechts von der Pietà, lassen deutlich den Einfluß des großen Venezianers erkennen. Außerdem gewahrt man aber auch denjenigen des Fra Angelico, dessen Stil in einigen lieblichen Gesichtern jugendlicher Heiligen hervortritt, und zwar der ureigene Stil des Florentiner Frate, welcher ja, wie wir sahen, in Foligno geweilt und dort Spuren seiner Tätigkeit hinterlassen hat, nicht übertragen und vermittelt durch Benozzo Gozzoli. Aber diese Einwirkungen fremder Künstler hindern nicht, daß doch in erster Linie der Folignate selbst aus dem Bilde zu dem Beschauer spricht, und dies ist es, was seinen Werken vor denjenigen seiner zeitgenössischen Landsleute den Vorzug gibt. Eigenes Empfinden, aber auch eigenes Studium erkennen wir in jeder der vielen Figuren von Heiligen mit teilweise porträthaften Zügen.[2]

Der Jugendperiode des Künstlers gehört außerdem noch ein zweites ähnliches Tafelbild in der Vatikanischen Galerie an. Dies Gemälde, welches eine Kreuzigung darstellt, gleicht in manchem dem Altarwerk von Montelpare, weist jedoch in vielem auch schon einen Fortschritt auf. Die Komposition ist klarer und einheitlicher, die Bewegungen der Gestalten unter dem Kreuze und der ergreifende Schmerz sind so lebensvoll und tief empfunden, wie wir es noch auf keinem der früheren Werke Niccolos finden. Ferner sind noch eine Kirchenfahne vom Jahre 1466 und ein Altarwerk im Dom von Assisi Jugendwerke Niccolos.

Das eigentliche Hauptwerk des Meisters aus der reifsten Zeit seines Lebens ist das große Altarwerk in der Kirche S. Niccolo in Foligno. Dasselbe ist eines jener vielteiligen Altarbilder, wie sie dem Geschmack und dem Bedürfnis der Besteller der damaligen Zeit entsprechen. Die äußere Anordnung im gotischen Rahmen entspricht noch völlig der altertümlichen Weise, aber die Darstellungen selbst, die Figuren, atmen bereits das Leben einer neuen Zeit. — Das Haupt-

---

[1] Bez.: Niccolo Fulginas MCCCCLXIIIIII.

[2] Diesen porträthaften Zug hebt auch Broussolle hervor, a. a. O., S. 205. Mit Recht betont Broussolle dagegen andererseits (S. 204), daß trotz des guten anatomischen Studiums, das die Figuren verraten, der individuelle Charakter in den Gesichtszügen oft zu wünschen übrig läßt, und daß Alunno mehr Sittenmaler, als Charaktermaler war.

und Mittelbild stellt eine Geburt Christi dar. Die das Kind anbetende Maria ist auch hier in der schlichten, einfachen, jugendlichen Anmut gegeben, wie wir sie bereits auf den frühen Werken kennen lernten. Im Hintergrunde sieht man links eine verfallene Hütte, rechts den Ausblick in eine weite Landschaft mit blauen, sanft geformten Bergen und einer Stadt. Unschwer wird man hier eine getreue Wiedergabe der Umbrischen Landschaft erkennen, mit ihren weiten, von schöngeformten Bergrücken eingefaßten Flußtälern. Auch hierin erkennen wir den Naturalismus Niccolos, welcher sich nicht mit den hergebrachten steifen und unwahren landschaftlichen Hintergründen begnügt, sondern als erster unter den Umbrern die Natur wiedergab, wie sie ihm in seinem heimatlichen Berglande vor Augen trat, und hierin vorbildlich für die bereits mit ihm schaffende Generation wurde. Sehr fein ist auch das Kolorit, und gut leitet die durch blauen Duft erzielte Abtönung vom Vordergrund in den Hintergrund über.

Von den einzelnen Heiligenfiguren sind besonders die mit dem Mittelbilde in einer Reihe stehenden und in ganzer Figur gegebenen von gelungener Ausführung und bedeutendem Ausdruck. Ueber diesen sind noch zwei Reihen Heilige in Halbfigur angeordnet, die obersten teilweise ziemlich zerstört; bei vielen aber bewundert man die Tiefe des Ausdrucks und den Realismus der Formen und Typen, deren einige den Einfluß Crivellis verraten. Ganz oben über dem Hauptbilde ist eine Auferstehung Christi dargestellt, welche Interesse erregt durch die kühnen Verkürzungen, in welchen einige der Wächter gegeben sind.[1]

In ihrer Gesamtheit bietet diese Tafel nicht nur einen guten Beweis von dem eifrigen Streben Niccolos nach Vervollkommnung, sondern bedeutet auch einen nicht unbedeutenden Fortschritt in der Geschichte der Umbrischen Malerei.[2]

Noch ein zweites ebenfalls spätes Werk des Folignaten befindet sich in einer anderen Kapelle derselben Kirche. Es ist dies ein Tafelbild der Krönung Mariä, in einer Engelglorie darunter die Heiligen Bernhard, Antonius und Georg. Maria ist auf diesem

---

[1] Auch Crowe u. Cavalcaselle (IV, 1, S. 141) loben die Auferstehung im Giebelaufsatz. Dagegen lassen sie den übrigen Teilen des Bildes, wie mir scheint, nicht volle Gerechtigkeit widerfahren.

[2] Die Predella zu diesem Altarwerk, auf welchem dramatisch bewegte Szenen aus der Leidensgeschichte Christi dargestellt sind, befindet sich im Louvre. Sie ist daselbst zurückgeblieben, als der übrige Teil dieses von Napoleon I. nach Paris entführten Altarwerkes 1815 wieder zurückerstattet wurde.

Bilde nicht wie sonst so häufig auf den Krönungsszenen in jugendlicher Schönheit und als Himmelskönigin dargestellt, sondern in der tieferen und naturalistischeren Auffassung Niccolos, als einfaches altes Mütterchen, welches in demütiger Haltung die Krone aus der Hand ihres Sohnes empfängt. Die Darstellung ist umgeben von einer doppelten Schar kleiner Engels- und Cherubgestalten, welche in Liebreiz und Mannigfaltigkeit in den echt kindlichen Gebärden zu dem Entzückendsten gehören, was der Meister von Foligno geschaffen hat. Unten auf der Erde stehen die Heiligen Antonius und Bernhard, welche nach oben blickend, wie in einer Vision die Himmelsszenen voll Entzücken betrachten. Besonders gelungen ist auch hier die Landschaft, in welcher man deutlich das weite von sanft geformten Bergen eingefaßte Tal zwischen Perugia und Foligno erkennt und welches vollkommen den landschaftlichen Hintergründen bei Fiorenzo und Perugino gleicht.[1]

Aus demselben Jahre 1492, in welchem das große Altarwerk in San Niccolo zu Foligno entstanden ist, besitzt die Stadtbibliothek in Terni ein bezeichnetes Tafelbild der Kreuzigung,[2] welches bis jetzt wenig bekannt ist. Das Kruzifix hebt sich von schwarzem Grunde ab. Der Ausdruck des Heilandes ist tief empfunden und ergreifend; die Füße desselben umschlingt und küßt in inniger Hingebung der h. Franz von Assisi. Das Werk macht in seiner düsteren Schmerzensstimmung, welche erhellt wird durch den Ausdruck erlösender Liebe einen unauslöschlichen Eindruck und ist eines der ergreifendsten Werke Niccolos.

Auf sämtliche übrige zahlreiche Werke der reichen künstlerischen Tätigkeit des Niccolo da Foligno kann ich an dieser Stelle nicht näher eingehen; nur einzelne der bedeutendsten habe ich herausgegriffen, welche am besten dazu dienen, die Art Niccolos und seine Bedeutung für die Umbrische Schule darzulegen. Erwähnt sei nur noch das letzte von Niccolo erhaltene und von ihm selbst vollkommen

---

[1] Guthmann: Die Landschaftsmalerei in der Toskanischen und Umbrischen Kunst (Leipzig 1902) glaubt vielleicht nicht mit Unrecht, daß die jüngere Umbrische Malergeneration in dem Landschaftsideal Niccolo rückwirkend beeinflußt hat. Es wäre dies bei der Krönung Mariä wohl denkbar. Jedenfalls aber bleibt Niccolo das Verdienst, die ohne phantastisches Beiwerk völlig der Natur abgelauschten Landschaftsdarstellungen der heimatlichen Gegend zuerst als Hintergründe und in Gemälden der Umbrischen Malerei eingeführt zu haben. Mag die später typisch werdende Form auch immerhin von seinen jüngeren Zeitgenossen erfunden sein.

[2] Bez. rechts unten: Niccolai Fulginei opus 1492.

vollendete[1] Werk vom Jahre 1499 im Dom des Oertchens Bastia (zwischen Assisi und Perugia). Es stellt eine Madonna dar zwischen den Heiligen Sebastian und Michael, darüber eine Verkündigung, auf der Predella eine Pietà. Dasselbe gleicht in Stil und Form sehr den anderen soeben betrachteten Spätwerken, ohne doch einen nennenswerten weiteren Fortschritt aufzuweisen. Der h. Michael erscheint fast als eine Wiederholung der Darstellung des gleichen Heiligen auf dem großen Altarwerke von San Niccolo, während die Gottvater umgebenden kleinen Engelchen mit denen auf der Krönung Mariä der gleichen Kirche übereinstimmen. Die Maria hat auch hier den schlicht mütterlichen Ausdruck, welchen Niccolo so herrlich in fast deutscher Weise zu schildern weiß, und welchem er überall dort, wo es sich um eine Verbindung von Maria als Mutter mit dem göttlichen Kinde handelt während seines ganzen Lebens treu geblieben ist. Das Christuskind ist auch hier nicht besonders gelungen und hat einen wenig freundlichen Ausdruck. Sehr fein ist die Verkündigung ausgeführt, und sehr ergreifend, und tief und warm im Kolorit, die Pietà. — Das Werk schließt würdig die künstlerische Laufbahn des Meisters ab, beweist uns aber, daß Niccolo Anfang der 90er Jahre mit seinem Hauptwerke in Foligno und der Kreuzigung in Terni den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht hat, welche zu überschreiten ihn sein vorgerücktes Alter und gewisse Grenzen seiner Begabung hinderten.

Blicken wir nun noch einmal kurz auf des Meisters von Foligno Lebenswerk zurück, so sehen wir, daß derselbe zwar so gewaltige Neuerungen wie ein Piero della Francesca, Melozzo da Forli und Luca Signorelli nicht gemacht hat, aber daß er dennoch an seinem Teile nicht unwesentlich zur Vervollkommnung seiner heimatlichen Malerschule beigetragen hat. Von seinen Jugendwerken bis zu den Werken des letzten Jahrzehnts seines Lebens erkennen wir eine stetig fortschreitende Entwicklung und ein stetes Vorwärtsstreben nach immer vollendeterer Naturwahrheit, das noch weit entfernt ist, von der schwärmerischen Weise, in welche die Umbrische Kunst bald darauf hineingeriet. Eine weitere Bedeutung Niccolos besteht, wie schon anfangs erwähnt, darin, daß die unmittelbar auf ihn folgende nur etwas jüngere und fast zeitgenössische Künstlergeneration größtenteils

---

[1] Adamo Rossi, Giornale di Erudizione artistica 1872. Erwähnt sei noch ein späteres Bild von 1502, welches sich in San Bartolommeo in Murano bei Foligno befindet, das von Niccolo wohl begonnen, aber infolge seines Todes unvollendet geblieben ist, und urkundlich von seinem Sohne Latantio vollendet wurde.

aus seiner Werkstatt hervorging, und dadurch auch den Zerfall der Malerei Umbriens wenigstens für kurze Zeit aufhält, indem er durch seinen kräftigen Realismus ein neues Element der von jeher zur Süßlichkeit neigenden Umbrischen Kunst hinzufügte.[1] Fiorenzo di Lorenzo mag bei Niccolo die ersten Grundlagen seiner Kunst gelegt haben und dort in Foligno in seinen ersten Lehrlingsjahren jenen Ernst der Auffassung in sich aufgenommen haben, welchem er während seiner ganzen Künstlerlaufbahn treu bleibt. Vorbildlich hat Niccolo in den landschaftlichen Hintergründen seiner Gemälde für die Malerschule seiner Heimat gewirkt. Er hat zuerst jenen Typus des weiten Bergtales gegeben, welchen Fiorenzo vervollkommnet und welcher sich noch selbst bei Perugino nur wenig verändert wiederfindet.[2]

Foligno aber ist, trotzdem es die Heimat dieses einflußreichen Meisters war, nicht bestimmt gewesen, weiterhin in der Umbrischen Kunst eine führende Stellung einzunehmen. Dies blieb Perugia vorbehalten. Hier vereinigten sich die Traditionen der bis jetzt besprochenen lokalen Meister des eigentlichen Umbrien mit den von der Arno-Stadt durch Fra Angelico und Domenico Veneziano kommenden Anregungen, sowie denjenigen des Umbro-Florentiners Piero della Francesca. Dieser, welcher an der Grenze von Umbrien und Toskana seine Heimat hatte, war in erster Linie dazu berufen, die Vorzüge und Fortschritte der Florentiner Kunstweise den Umbrern zu übermitteln, und eine Verbindung der beiden verschieden gearteten Richtungen zu vollziehen. Diese Verschmelzung sollte in der Folge sehr segensreich werden, denn nur durch das Aufpfropfen dieses fremden Reises konnte die Umbrische Malerei den «höchsten Gipfel in der Kunst in Raffael erreichen», wie schon Rumohr es ausgesprochen hat.[3]

---

[1] Broussolle bestreitet in einem Schlußkapitel seines Buches «La jeunesse du Pérugin», S. 441—450, daß die Umbrische Kunst süßlich sei. Hinsichtlich einzelner Meister am Ende des 15. Jahrhunderts, wie gerade des Niccolo da Foligno, Benedetto Bonfigli und Fiorenzo di Lorenzo trifft diese Ansicht des französischen Gelehrten allerdings zu. Trotzdem vermag ich die Umbrische Malerschule in ihrer Gesamtheit nicht davon freizusprechen, daß sie mindestens einen starken Hang zum Schwärmerisch-süßlichen offenbart.

[2] Guthmann, a. a. O., S. 260—262 weist Niccolo da Foligno ebenfalls eine bedeutende Stelle in der Umbrischen Landschaftsmalerei an. Vergl. über Guthmanns Ansicht hinsichtlich des rückwirkenden Einflusses von Pinturicchio und Perugino auf Niccolo meine Anmerkung 1, S. 24.

[3] Rumohr: Drey Reisen nach Italien (Leipzig 1832), vergl. auch Guthmann, a. a. O., S. 197 und 198. Guthmann geht, wie ich glaube, zu weit, wenn er Niccolo in seinen letzten Lebensjahren «einen Nachahmer seiner Schüler Perugino und Pintoricchio» nennt. Niccolo hat sich immer einen eigenen Charakter bewahrt und hat auch in der Landschaftsdarstellung den jüngeren mindestens ebensoviel gegeben als diese ihm.

Neben Niccolo da Foligno ist es daher in erster Linie der weit bedeutendere Piero della Francesca, welchem die jugendliche Künstlergeneration Perugias, welcher auch Fiorenzo di Lorenzo angehört, das meiste verdankt. — Pietro Benedetto dei Franceschi, gen. Piero della Francesca, wurde um 1420 in dem nicht weit von Arezzo gelegenen Umbrischen Bergörtchen Borgo San Sepolcro (dem heutigen Sansepolcro) geboren. Nach Vasari kam derselbe mit 15 Jahren in die Lehre als Maler «nachdem er schon in frühester Jugend viel Mathematik, Geometrie und Perspektive studiert hatte». Diese Neigungen wiesen Piero mehr nach Florenz als nach Umbrien und deshalb sind es auch Florentiner Künstler, welche Piero das gaben, was für seine Kunst wesentlich wurde. Wohl sicher wird derselbe sich bei seinem perspektivischen Studium auch mit den Lehren beschäftigt haben, welche Leon Battista Alberti 1435 in seinem Traktat über die Malerei hinsichtlich der Licht- und Luftperspektive gab,[1] und nicht zum wenigsten wird er in diesen Dingen auch durch die Werke der spekulativen Florentiner Meister Paolo Uccello und Andrea del Castagno angeregt sein. Dasjenige jedoch, was die eigentliche Neuerung und Eigentümlichkeit bei seinen Werken ausmacht, die treffliche Behandlung des Lichtes, verdankt Piero dem ebenfalls zu jener Zeit in Florenz tätigen Domenico Veneziano. Im Jahre 1439 wurde der Maler vom Borgo Gehülfe dieses Meisters, welchem er bei der Ausführung der jetzt leider nicht mehr erhaltenen Fresken der Kirche Sta. Maria nuova in Florenz zur Seite stand.[2] Von Domenico lernte Piero die vollendete Behandlung von Licht und Schatten, sowie die bestimmte kräftige, wenn auch herbe Zeichnung der Figuren. Betrachten wir das einzige inschriftlich beglaubigte Werk, welches wir von Domenico Veneziano besitzen, eine aus Sta. Lucia dei Bardi stammende Altartafel einer Madonna zwischen Heiligen in den Uffizien (Nr. 1305), so erkennen wir sofort, was Piero diesem aus Venedig

---

[1] Später verfaßte Piero selbst einen Traktat über die Perspektive, welcher noch in einigen Bibliotheken Italiens vorhanden ist. Vergl. Ausg. des Vasari von Milanesi, Bd. II, S. 481, Anm. Auch von Brunellesco mag Piero Anregungen empfangen haben.

[2] Studien hierüber bei Müntz: Histoire de l'art pendant la renaissance, Vol I, S. 627—633. Auch Vas. Mil. II, S. 490, Anm. 2. — Vielfach wird angenommen, Piero habe Domenico in Perugia kennen gelernt, als ersterer dort die Fresken für die Familie Baglioni malte. Mir scheint es natürlicher, daß die Künstler in Florenz zusammengetroffen sind. Denn der Stil Pieros deutet darauf hin, daß er in Florenz seine Lehrjahre verbracht hat, woselbst er besser das lernen konnte, wozu ihn seine spekulativen Neigungen trieben. Zudem liegt Florenz von Pieros Heimatsort nicht entfernter als Perugia.

kommenden Meister verdankt, und wie derselbe dessen Art bis zur höchsten Vollendung weiter ausbildete. Doch nicht nur in der Wiedergabe der Natur und in der Art der Darstellung beschritt Piero neue Bahnen, sondern sein spekulativer Charakter wandte sich auch der Weiterbildung der Technik zu, indem er durchaus selbständige Versuche in der Verwendung von Oel als Bindemittel unternahm und hierin einer der ersten Meister Italiens war.[1]

Schon das früheste unter den Werken des Piero della Francesca, ein ihm bereits um 1445 in Auftrag gegebenes Gemälde[2] einer gnadenreichen Jungfrau Maria zwischen Heiligen, (darüber eine Kreuzigung und Verkündigung) in der Hospitalkirche seines Geburtsortes, zeigt bereits einen derartigen gut gelungenen Versuch.

In seiner vollen Kraft lernt man den Künstler in den herrlichen Fresken im Chor der Kirche S. Francesco zu Arezzo kennen, welche, obgleich sie leider stark gelitten haben, in demjenigen, was erhalten ist, dennoch ein Markstein in der Geschichte der italienischen Malerei bilden und den höchsten Kunstleistungen der italienischen Renaissance an die Seite gestellt zu werden verdienen.[3] — In Raumperspektive und Lichtwirkung leistet Piero hier etwas in dieser Vollendung vollkommen Neues. Die Landschaften, in welchen sich die Szenen der Legende vom h. Kreuz abspielen, scheinen von wirklicher Sonne beschienen zu sein und die Gestalten und Gegenstände heben sich in diesem leuchtend wiedergegebenen Lichte in völlig greifbarer Weise ab. Man erkennt in diesen Malereien Bestrebungen, welche erst in der Freilichtmalerei unserer Tage wieder aufgenommen sind; und so erscheint das Ganze verbunden mit der höchst sorgfältigen und strengen Zeichnung als ein getreues Abbild der Natur. — Die Frauengestalten sind nicht lieblich, sondern zeigen vielmehr herbe und harte Formen und Gesichtszüge. In allem erkennt man, daß Piero ein ernster Charakter war, welcher mehr auf die durch Studium errungenen Fortschritte

---

[1] Crowe u. Cavalcaselle. Neue Ital. Ausg. von Cavalcaselle Bd. VIII, S. 192 und 193.

[2] Die Urkunde hierüber ist veröffentlicht in der Zeitschrift: Buonarroti, Serie III, Bd. II (1885), S. 146. —

Vgl. außerdem Cavalcaselle, Ital. Ausg., Bd. VIII, S. 193 und Vasari-Milan. II, S. 494 Anm.

[3] Die Entstehungszeit dieser Fresken steht nicht vollkommen fest. Cavalcaselle u. Crowe (Ital. Ausg. 1898, Bd. VIII, S. 205) und Burckhardt-Bode, Cicerone (8. Aufl., S. 667—668 a.) setzen dieselbe in den Anfang der fünfziger Jahre. Andere, wie Schmarsow in die sechziger Jahre.

Wert legte als auf Lieblichkeit und Anmut. Hierin unterscheidet sich Piero von den meisten Umbrischen Malern seiner Zeit und beweist sich als zugehörig zu den suchenden und experimentierenden Meistern der Florentiner Schule. —

Die Fresken von Arezzo werden von dem, was Piero an naturwahrer Raumwirkung erreicht, noch übertroffen von dem Wandgemälde einer Auferstehung Christi im Rathaus zu Sansepolcro. Völlig plastisch und greifbar heben sich die Gegenstände in der nur durch wenige, aber kräftig hervortretende Bäume belebten, sonst völlig öden Landschaft ab, in welcher Christus mit herben asketischen Zügen, wie der Weltenrichter sich aus dem Grab erhebt. Auch dieses Kunstwerk zeichnet sich durch prächtige Lichtwirkung aus; es ist die Dämmerung und mattere Beleuchtung des eben anbrechenden Tages kurz vor Sonnenaufgang in meisterhafter Weise geschildert.

Von den übrigen Werken Pieros seien noch als besonders charakteristisch erwähnt die herrlichen sich von weiter bräunlich getönter Landschaft abhebenden Porträtköpfe des Herzogs Federigo Strozzi und seiner Gemahlin in den Uffizien, welche ebenfalls den packenden Realismus und die lichte Abtönung Pieros aufweisen, sowie die in damaliger Zeit in Licht- und Raumwirkung unübertroffene Taufe Christi in der National-Galerie zu London.

Länger verweilen müssen wir bei dem Tafelbilde in der Galerie zu Perugia (Saal V, 22, Al. Nr. 5681), welches zwar nicht zu den besten Leistungen des Meisters gehört, aber für unsere Studie von besonderer Bedeutung ist, weil es auf die Schule von Perugia am meisten von allen Werken des Meisters Einfluß ausgeübt haben kann. Dasselbe stammt aus der Kirche des ehemaligen Nonnenklosters Sant Antonio in Perugia. Es stellt auf dem Hauptbilde eine in einer Thronnische sitzende Madonna mit Kind dar, zwischen den Heiligen Johannes d. T., Antonius von Padua, Franziskus und Elisabeth. Im Aufsatz eine Verkündigung, auf der Predella Heiligengestalten in Halbfigur.[1] Besonders das Hauptbild dieses Altarwerkes, auf Goldgrund gemalt, ist weniger erfreulich als andere Werke Pieros. Maria zeigt einen etwas morosen, wenig anziehenden Gesichtsausdruck, und auch die übrigen Heiligen stehen ziemlich starr und unbelebt da, ja letztere machen, mit anderen Arbeiten Pieros verglichen, den Eindruck, als seien sie unter Mit-

[1] Letztere teilweise gesondert aufgehängt unter Nr. 22—24 desselben Raumes.

wirkung von Gehülfen entstanden;[1] dennoch ist auch dieser mittlere Teil durch die strenge Zeichnung und den Ernst der Auffassung von segensreichem Einfluß auf die Künstlergeneration der zweiten Hälfte des Quattrocento in Perugia gewesen.

Der weitaus bedeutendste Teil des ganzen Werkes aber ist die Verkündigung im oberen Aufsatz. Diese ist offenbar eigenhändig von Piero ausgeführt und zeigt uns den Künstler in seinem ureigensten Element. Die Szene geht in der Säulenhalle eines klösterlichen Kreuzganges vor sich. Gerade in der Mitte öffnet sich ein langer Säulengang, an welchem Piero seine Vorliebe für Architektur und Perspektive beweist und seine Kenntnis in diesen Dingen zur Schau trägt. Zu beiden Seiten dieses loggienartigen Ganges den Blick in diesen frei lassend, knieen der Engel und Maria. Es sind Gestalten von vollendeter Grazie in den Formen, Maria jedoch auch hier mit jenem strengen, wenig lieblichen Gesichtsausdruck, welcher durch die herabgezogenen Mundwinkel entsteht. Er findet sich bei fast allen weiblichen Gestalten Pieros, sodaß derselbe für eine Stileigentümlichkeit des Meisters gelten kann. Vollkommen naturwahr ist auch hier die Wiedergabe der durch helle Mittagssonne hervorgerufenen Lichtwirkung gelungen, mit den des hellen Sonnenglanzes wegen auch nur halbdunklen Schatten. — Die Farbenwirkung des Bildchens steht wie auch bei anderen Werken Pieros in Harmonie mit dem hellen weißen Lichtglanze; es werden helle Töne auf diesem Gemälde besonders in Blaß-blau-grau von dem Meister bevorzugt, welche auch gut zu dem hellen Inkarnat der Gesichter passen. Matte helle Töne in mittäglichem Sonnenglanze, das ist die Stimmung, in welche der Meister aus dem Borgo den Beschauer so gern hineinversetzt. Dieser obere Teil des Altarwerkes aus Sant Antonio ist hauptsächlich für die architektonische Umgebung in den Gemälden der um diese Zeit und etwas später in Perugia tätigen Meister von Bedeutung gewesen. Bonfigli und Fiorenzo di Lorenzo werden hierdurch zu ähnlichen Versuchen angeregt. —

Die hohe Bedeutung des großen Meisters von Borgo San Sepolcro für das gesamte Quattrocento in ganz Italien läßt sich nicht mit so wenigen Worten, wie sie in einem einleitenden Kapitel möglich sind,

---

[1] Auch Crowe u. Cavalcaselle glauben, daß an dem Gemälde in Perugia Gehülfen beschäftigt waren (Ital. Ausg. VIII, S. 238). Im übrigen dürfte das Gemälde, da es hinter anderen Werken zurücksteht, wohl noch in die frühe Zeit der Tätigkeit des Meisters fallen.

erschöpfen. Uns kann hier im wesentlichen nur dasjenige beschäftigen, was Piero der Umbrischen Malerschule gegeben hat. Wir sehen, daß er in Raum- und Lichtperspektive, auf den Errungenschaften der Florentiner Schule weiterbauend, zu vollendeten Leistungen gelangte. Sein eigenstes Element, die höchste, genialste und eigentümlichste Neuerung, welche er seiner Zeit brachte, war aber die Entdeckung der naturwahren Beobachtung der Lichtwirkung, und zwar nicht einer solchen in geschlossenen Räumen, sondern in freier Natur, unter den hellen Strahlen der südlichen Sonne.[1] Er war der Meister des Lichts und unerreicht in damaliger Zeit sind die von ihm gelösten Probleme auf diesem Gebiete. Gerade in diesen, seinen eigenartigsten und höchsten Leistungen aber vermochten die Meister der Umbrischen Schule, und zwar besonders diejenigen von Perugia, mit welchen wir uns hier näher zu beschäftigen haben, Piero nicht völlig zu folgen und zu verstehen,[2] und daher ist es wesentlich die erstere Art seiner Neuerungen, die Perspektive und richtige Behandlung des Raumes, sowie die naturwahre plastische Zeichnung, welche die Maler Perugias von dem Fremden annahmen und verwerteten. In diesen Dingen war Piero della Francesca der Vermittler zwischen dem experimentierenden Kunststreben und Schaffen der Arno-Stadt und dem mehr kontemplativen Wesen des Umbrischen Geistes.

Unter denjenigen Meistern, welche von Piero della Francesca beeinflußt waren, ist Melozzo da Forli (geb. 1438, gest. 1499) der weitaus bedeutendste. Derselbe wird gewöhnlich zur Umbrischen Schule gerechnet, trotzdem dieser Künstler eigentlich weder seiner Herkunft noch dem Wesen seiner Tätigkeit[3] nach ein Umbrer ist, auch der Ursprung seines künstlerischen Stiles, weil sich derselbe auf Piero aufbaut, mehr in der Kunstwelt der Arno-Stadt zu suchen ist. Einfluß hat Melozzo auch wiederum nur auf solche Umbrische Maler ausgeübt, welche in Rom mit ihm zusammentrafen und sich dort an seinen Werken begeistern konnten. Auf die eigentlichen Umbrischen Lokalmaler, insbesondere auch auf die Kunst von Perugia ist kaum eine Wirkung seiner Malerei zu spüren, weswegen ich an dieser Stelle

---

[1] Auch in seinem Traktat über die Perspektive behandelt Piero eingehend die Strahlenperspektive.

[2] Eine Ausnahme unter den Meistern der Umbrischen Malerschule macht hierin der überhaupt eine Sonderstellung einnehmende Melozzo da Forli.

[3] Melozzo arbeitete zwar vielfach in den benachbarten Marken (Urbino, Loreto) aber nur in solchen Orten, welche im 15. Jahrhundert mit Perugia nicht in näherer Verbindung standen.

nicht näher auf das Lebenswerk dieses Meisters eingehen will,[1] denn zum Verständnis der künstlerischen Stellung Fiorenzos kommt es vor allem darauf an, die Entwicklung der Peruginer Schule und die diese beeinflussenden Meister zu verfolgen.

Auch ein anderer bedeutender selbständiger Schüler des Piero della Francesca, der Meister von Cortona, Luca Signorelli hat keinen, oder doch nur sehr geringen Einfluß auf die Maler von Perugia ausgeübt.

Piero della Francesca selbst aber wirkte unmittelbar auf die älteren Meister von lokaler Bedeutung in Perugia, zunächst auf den nur wenig älteren Zeitgenossen und unmittelbaren Vorläufer von Fiorenzo di Lorenzo, Benedetto Bonfigli.

Benedetto Bonfigli ist einer der eigenartigsten Erscheinungen der Kunstepoche des Quattrocento vor Pietro Vannucci in Perugia. Einen großen Teil seiner Kenntnisse in der Perspektive und Zeichnung verdankt derselbe, wie gesagt, Piero della Francesca, dessen Einfluß, sowie denjenigen des damals in Perugia tätigen Domenico Veneziano, wir auch in der lichten, hellen Tönung in manchen Tafelbildern des Benedetto Bonfigli erkennen. Aber abgesehen von diesen Anregungen, welche Bonfigli durch den großen Umbro-Florentiner Meister empfing, entwickelte sich derselbe sehr eigenartig und selbständig. Seine Werke zeigen den Umbrischen Charakter, verbunden mit einem guten Teil Realismus und Naturwahrheit. Seine Madonnen zeigen keine Tiefe der Auffassung, sind aber in ihrer äußeren Erscheinung aus dem Leben gegriffene Gestalten der damaligen Zeit, und sind noch weit entfernt von der konventionellen schwärmerischen Ekstase im Ausdruck, welche bald darauf in der Malerei Perugias üblich wurde.

Das Hauptwerk Bonfiglis sind die Fresken in der ehemaligen Rathauskapelle, der Kapelle des Magistrats in Perugia, welche jetzt nicht mehr in Gebrauch ist und einen Teil der städtischen Pinakothek bildet. Diese Wandbilder (Al. 5620—5625) sind gewissermaßen das Lebenswerk Bonfiglis zu nennen, da der Künstler bereits 1456 urkundlich mit denselben begann und sie an seinem Lebensende (1496) noch nicht vollendet hatte.[2] Dennoch treten des Meisters charakteristische und originelle Eigentümlichkeiten in dem-

---

[1] Dasselbe ist erschöpfend behandelt in dem bekannten Werke von Schmarsow: Melozzo da Forli.

[2] Mariotti, Lettere Perugine, S. 182, sowie S. 134—136.

selben im ganzen weniger deutlich zutage als in seinen übrigen Werken.

Einen sehr eigenartigen Stil aber zeigen die Tafelbilder Bonfiglis, von denen sich die meisten jetzt in der Pinakothek Perugias befinden. Ein Jugendwerk ist offenbar die Anbetung der Könige (Saal VI, Nr. 10. Al. 5637) aus der Kirche S. Domenico, welche in vielem noch unentwickelt erscheint und hinter den übrigen Gemälden des Meisters zurücksteht.

Auch die Verkündigung in demselben Raume (Saal VI, Nr. 7. Al. 5626) gilt noch für ein Jugendwerk Bonfiglis, doch ist diese im Vergleich mit der Anbetung der Könige bereits bedeutend fortgeschrittener, ja eines der reizvollsten und lieblichsten Werke des Künstlers. Auf diesem Gemälde kann man schon die Eigentümlichkeiten Bonfiglis voll erkennen. Maria zeigt den unverkennbaren Typus aller Madonnengestalten Bonfiglis; birnenförmiges Gesichtsoval von lieblicher aber nicht sehr ausdrucksvoller Schönheit, umrahmt von hellblondem Haar. Die Gewandung gibt Bonfigli sehr realistisch der Mode der Zeit entsprechend. Die Engel tragen kammartige Rosenkränzchen im Haar, wodurch der liebliche Eindruck des Ganzen erhöht wird. Diese Rosenkränze sind eine originelle und unverkennbare Eigentümlichkeit der Werke Bonfiglis. In der Architektur und in der Lichtwirkung zeigen seine Gemälde den Einfluß des Domenico Veneziano und Piero della Francesca.

Aus der Spätzeit des Meisters besitzt die Pinakothek zu Perugia ein größeres, jetzt in verschiedene Teile zerlegtes Altarwerk (Saal VI, Nr. 11, Al. Nr. 5639—5643). Das Mittelbild stellt eine Madonna mit Kind dar, auf den Flügeln die Heiligen Petrus und Katharina, Paulus und Petrus Martyr, im Aufsatz eine Verkündigung. Das Werk ist eines der letzten des Meisters und wurde von demselben gemeinsam mit Bartolommeo Caporali geschaffen.[1] Die Madonna und das entzückende Jesuskind sind ihrer Formvollendung wegen wohl jedenfalls von Bonfigli eigenhändig ausgeführt, und gehören zu dem Besten was der Meister geschaffen hat.[2] Dieser Hauptteil des Altarwerks gibt, beim Vergleich mit dem daneben hängenden Jugendwerk der Anbetung der Könige, einen guten Begriff von dem Fortschritt und der Aus-

[1] Vgl. Vasari, Ausg. Milanesi III, S. 505 Anm. 3. Burckhardt-Bode, Cicerone 678 d. und Katalog der Pinakothek Vannucci von Lupattelli, sowie Guardabassi, Indice-Guida dei Monumenti dell Umbria.

[2] Crowe u. Cavalcaselle erkennen an ihnen wohl nicht mit Unrecht etwas von dem Einflusse Fra Filippo Lippis (Deutsch. Ausg. IV, 1, S. 155).

reifung Bonfiglis während seiner Künstlerlaufbahn. Er zeigt uns bis zu welcher Vollendung Bonfigli es gebracht hat, indem er sich an seinen Zeitgenossen weiterbildete und doch seinen eigenartigen Stil bewahrte.

Erst im Jahre 1496 starb Benedetto Bonfigli. Er ist daher eher ein älterer Zeitgenosse als Vorläufer des Fiorenzo di Lorenzo zu nennen. Benedetto hat unter den Künstlern Perugias zuerst nachhaltig die Errungenschaften von Piero della Francesca verarbeitet. Schon deswegen ist er von größerer Bedeutung für die Malerschule Perugias. Ferner dadurch, daß er den Naturalismus auch in Aeußerlichkeiten einführte und hierdurch das Auge seiner Zeitgenossen zum Studium und zum Erfassen der wirklichen Erscheinungen des Lebens schärfte. Nachfolger im eigentlichen Sinne hat Bonfigli trotzdem nicht gehabt. Seine eigenartig-natürliche, etwas äußerliche Auffassung, fand keine Nachahmung, vielleicht weil sie die zum Mystischen neigenden Umbrer nicht befriedigte. Kein anderer Meister der Zeit wagt es, jene modisch gekleideten Engel mit den anmutigen Rosenkränzen im Haar in die heiligen Szenen einzuführen. Die originelle Auffassung Bonfiglis aber hatte für die ganze Schule seiner Vaterstadt den Vorzug des Ansporns, sich vom Althergebrachten loszureißen und neue Bahnen zu suchen, sei es auch außerhalb der eigenen Heimat. Bonfiglis jüngerer Zeitgenosse Fiorenzo kehrt zwar in der Darstellung der Heiligengestalten wieder mehr zum Feierlichen und Ernsten zurück, aber der neue Geist beseelt auch ihn in fast noch höherem Grade, auch er war ein Suchender. Von Florenz waren die neuen Anregungen, durch Piero della Francesca vermittelt, nach Perugia gekommen und hier zuerst von Bonfigli aufgenommen worden. Vor Bonfiglis Malereien mag der jugendliche Fiorenzo zuerst für den Fortschritt zur Naturwahrheit sich begeistert haben und an den früheren unter den langsam entstehenden Wandbildern der Rathauskapelle die neu entdeckten Gesetze der Perspektive bewundert haben, wodurch die Lust Gleiches oder Besseres zu leisten in ihm entstanden sein mag. Nichts aber deutet in Fiorenzos Stil darauf hin, daß der dem Wesen nach ihm wenig verwandte Bonfigli sein Lehrer war. Nicht aus zweiter oder gar dritter Hand wollte Fiorenzo das Wesen der neuen Kunstrichtung empfangen, sondern direkt an der Quelle schöpfen: nach Florenz zog es deshalb den jugendfrischen Kunstjünger, dem viele andere aus den Umbrischen Bergen folgen sollten. Fiorenzo aber war der erste einheimische Maler, der das frische Reis der Kunstblüte der Arnostadt direkt ohne Vermittlung auf die mehr

provinziale Malerei Perugias pfropfte. Bonfigli bereitete durch seinen aus Pieros Schule hergeleiteten Stil diesen Akt vor. Er war der letzte, der nur indirekt durch die Florentiner beeinflußten Maler Perugias, der letzte, der in seiner Weise als ein Vorläufer Fiorenzos gelten kann.

Somit sind wir in der Entwicklung der Umbrischen Malerei im allgemeinen, sowie der Lokalschule von Perugia jetzt bis zu dem Meister gelangt, welchem diese Untersuchung in erster Linie gewidmet sein soll, zu Fiorenzo di Lorenzo.

Bevor wir aber zum Studium dieses unseres Meisters übergehen, wollen wir noch einmal kurz die Hauptmomente, welche uns bei Betrachtung der Entwicklung der Umbrischen Malerei bis zu diesem Zeitpunkte vor Augen traten, zusammenfassen. Wir sahen zunächst wie die ersten selbständigen Regungen der Umbrischen Kunst sich bereits im 14. Jahrhundert in Gubbio entfalteten, nicht ohne Beeinflussung durch die ältere und bereits ausgereifte Sienesische Schule. Als der erste Künstler von greifbarer Gestalt trat uns zu Beginn des Quattrocento in Gubbio Ottaviano Nelli entgegen. Sein jüngerer Zeitgenosse Gentile da Fabriano trug zuerst die Umbrische Kunstweise über die Grenzen der heimatlichen Berge hinaus. Er weist vor allem einen Fortschritt in der naturwahren Lichtbehandlung auf, während in der Luftperspektive der Meister von Fabriano noch nicht die völlige Erkenntnis erlangte. Sodann sahen wir, wie gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts der Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung der Umbrischen Malerei mehr nach Süden, nach Foligno und Perugia sich verschiebt, infolge der Tätigkeit verschiedener Florentiner Meister in jener Gegend. Als den ersten, der von der Florentiner Kunst beeinflußt erscheint, lernten wir Giovanni Boccati da Camerino kennen, als den bedeutendsten Niccolo da Foligno, welcher fast noch mehr als von den Florentiner Meistern von dem damals in den Marken tätigen Venezianer Carlo Crivelli annahm. Wir lernten Niccolo als eine herbe, kräftige Künstlernatur kennen, welche in dem Streben nach Leben und Naturwahrheit zwar häufig über das Ziel hinausgreift, aber dennoch für die Umbrische Schule durch Einführung des Realismus ein Markstein in der Entwicklung war, ein Meister, der durch die Kraft und den Ernst seiner Kunst die Zeitgenossen fortriß und die heimatliche Malerschule dadurch von dem vorzeitigen Verfallen in das Mystisch-Sentimentale bewahrte und zum Naturstudium anregte. — Den bedeutendsten Anstoß aber erhielt die Malerei Umbriens durch Piero della Francesca, welcher seinem künstlerischen Wesen nach

Florentiner war, seiner Abstammung nach jedoch Umbrer. Die Errungenschaften der Florentiner Kunst, sowie die durch eigenes Studium in Perspektive und Lichtbehandlung erlangten Neuentdeckungen führte er durch seine Schöpfungen in Umbrien den dortigen Malern vor Augen, wodurch er sie zur Nacheiferung anspornte. Der erste, der diesem Antriebe Folge leistete und die Neuerungen Pieros nach Möglichkeit aufnahm, war, wie wir sahen, Benedetto Bonfigli, der ältere Zeitgenosse des Fiorenzo di Lorenzo, dessen Kunst und Persönlichkeit wir nunmehr in folgendem näher kennen lernen wollen.

II.

DIE KÜNSTLERISCHE PERSÖNLICHKEIT UND DIE WERKE DES FIORENZO DI LORENZO.

1. FIORENZOS MUTMASSLICHER LEHRGANG UND SEIN STIL IM ALLGEMEINEN. DAS INSCHRIFTLICH BEGLAUBIGTE WERK VON 1487 AUS S. FRANCESCO.

Das Geburts- und Todesjahr des Fiorenzo di Lorenzo sind unbekannt, und auch seine künstlerische Laufbahn ist in Dunkel gehüllt. Ein einziges der von ihm vorhandenen Werke ist mit seinem Namen bezeichnet und nur ungefähr läßt sich an der Hand der schriftlichen Dokumente die Reihenfolge der übrigen bestimmen, so daß Aufstellungen über seinen künstlerischen Entwicklungsgang vor allem an stilistische Untersuchungen gebunden sind.

Einen ungefähren Anhalt zur Bestimmung der Lebenszeit geben folgende Nachrichten: 1463 wird Fiorenzo in der Matrikel der Maler zu Perugia aufgeführt,[1] muß also um diese Zeit bereits ein selbständig schaffender Meister gewesen sein. Neun Jahre später — 1472 — wird er unter den Decemvirn erwähnt;[2] er bekleidete als solcher ein Amt, das zu den höchsten Ehrenstellen des Gemeinwesens gehörte. Es ist daher nicht anzunehmen, daß er vor seinem 30. Lebensjahre dazu be-

---

[1] Rassegna Bibliografica dell' Arte. II, S. 210.

[2] Annales Decemvirales 1472 p. 156. Vgl. Rumohr: Ital. Forsch. II, S. 320 bis 332. Dies ist die einzigste, bekannte Urkunde, in welcher uns auch der großväterliche oder Geschlechtsname unseres Meisters: Cecchi, erhalten ist. Rumohrs Zweifel, ob auch wirklich Fiorenzo di Lorenzo gemeint sei, hat bisher keine Unterstützung gefunden.

rufen worden sei.[1] Endlich steht fest, daß Fiorenzo noch 1521 lebte.[2] Diese Daten lassen es wahrscheinlich erscheinen, daß er zu Beginn der vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts das Licht der Welt erblickte.

Fiorenzo di Lorenzo war demnach der jüngste unter den Vertretern der Frührenaissance in der Umbrischen Malerschule. Der den Seelenausdruck mit Realismus verbindende Niccolo da Foligno, Piero della Francesca, der große Neuerer in der Behandlung des Lichts und der Perspektive, sowie der eigenartige auf der Kunst beider Meister fußende Benedetto Bonfigli standen bereits in reiferen Jahren und in der Vollkraft ihres Könnens, als Fiorenzo seine Künstler-Laufbahn begann.

Bei wem nun mag Fiorenzo seine Kunst erlernt haben? Welchem Meister ist er in seinen jungen Jahren als Lehrling und Geselle hülfreich zur Hand gegangen, hierbei von seinem Herrn die ersten Eindrücke empfangend, welche später mitbestimmend für den Charakter seiner Kunst geworden sind? Ueberlieferungen und sonstige Nachrichten lassen uns hier vollkommen im Stich; nichts Bestimmtes ist uns von Fiorenzos Jugend- und Lehrjahren bekannt.

Die Vermutung liegt nahe, daß Fiorenzo in seiner ersten Jugend bei einem Maler seiner Heimat und zwar wahrscheinlich bei Niccolo Alunno in die Lehre gegangen ist, da verschiedenes in seinen Bildern an die Art dieses Meisters erinnert. Vieles von ihm hat er immerhin nicht in seine Kunst mit hinüber genommen, vielmehr erscheint sein ganzer Stil in auffallend hohem Grade von der Florentiner Kunst beeinflußt, jedoch weniger durch Benozzo Gozzoli, an dessen Weise,

---

[1] Die Wahrscheinlichkeit, daß Fiorenzo um diese Zeit schon zu reiferen Jahren gelangt war, wird noch verstärkt durch die Tatsache, daß wir aus demselben Jahre 1472, wie wir später sehen werden, noch eine weitere Urkunde über den Meister besitzen, welche die Bestellung eines weitläufigen Altarwerkes für Sta. Maria Nuova betrifft. Sicherlich würde man einem ganz jungen Anfänger keinen so bedeutenden Auftrag gegeben haben.

[2] Rogit. Simonis Longhi Protoc. fol. 284 (5. Mai 1521) veröffentlicht bei Mariotti, Lettere Perugine, S. 80 ff. Fiorenzo hat nach dieser Urkunde zusammen mit dem Maler Tiberio d'Assisi ein Bild abzuschätzen, das von einem Jacopo Briti für die confraternità die Sta. Maria Maddalena gemalt war. — Rumohr, Ital. Forschungen Bd. II, S. 321 bezweifelt, daß Mariotti die Jahreszahl richtig gelesen habe. Ich habe deshalb die Urkunde noch einmal verglichen. Gerade die Jahreszahl ist am Schlusse mit römischen Ziffern besonders deutlich geschrieben (millesimo quingentesimo XXI) und läßt keinen Zweifel zu. Daß ein anderer Fiorenzo hier gemeint, ist auch nicht anzunehmen; ein Enkel unseres Fiorenzo würde im Alter noch nicht fortgeschritten genug gewesen sein, um zur Abschätzung eines Bildes herangezogen zu werden. Außerdem handelt es sich in der Urkunde doch offenbar um einen Maler, von einem zweiten Künstler dieses Namens in Perugia ist aber nichts überliefert.

obwohl er öfters für Fiorenzos Lehrer ausgegeben wird,[1] doch nur wenige Anklänge erinnern,[2] als vielmehr durch die größeren Florentiner Meister, wie Andrea del Verrocchio, Antonio und Piero Pollajuolo, Domenico Ghirlandajo, Fra Filippo Lippi, ja selbst etwas durch Sandro Botticelli. Aus diesem Grunde sind wir wohl anzunehmen berechtigt, daß Fiorenzo in seinen jungen Jahren, nachdem er in der Heimat die ersten Grundlagen seiner Kunst erlernt hat, bald nach Florenz gezogen ist, und sich dort in der Werkstatt eines der oben genannten Meister, und zwar wahrscheinlich derjenigen des Andrea del Verrocchio, an welch letzteren sein Stil und seine Malerei am meisten erinnert, weiter ausgebildet und vervollkommnet hat. Nebenbei mag er dann auch die Kunstweise der übrigen Meister der Arno-Stadt, unter denen besonders der Umbro-Florentiner Meister Piero della Francesca zu nennen ist, in sich aufgenommen haben. Die näheren Beweise des hier Gesagten wird die Untersuchung der einzelnen Kunstwerke unseres Meisters ergeben, zu welcher wir jetzt übergehen wollen.

Wegen der vielen und eingehenden stilistischen Untersuchungen, welche wir anstellen müssen, um die sichern Bilder Fiorenzos von den ihm fälschlich zugeschriebenen zu scheiden, ist es notwendig, zuvor dessen Eigenart und die Eigentümlichkeit dieses merkwürdigen Meisters an der Hand eines vollkommen authentischen Werkes zu studieren. Dies ist das einzige mit seinem Namen bezeichnete Gemälde, von 1487 datiert, ein Altaraufsatz (Retabulum) in der Pinakothek von Perugia.[3] Ehedem befand sich derselbe in S. Francesco daselbst (Abb. 1 u. 1a). Zu den Seiten sieht man die Heiligen Petrus und Paulus in ganzer Figur, oben in einer Lünette Maria mit Kind, umgeben von sechs reizenden Cherubköpfchen und zwei anbetenden, auf Wolken stehenden Engeln in ganzer Figur. Unter diesem Altarstück befindet sich ein ornamentaler Fries, in welchen drei kleine Medaillons hinein gemalt sind, zwei derselben mit je einem h. Bischof in Halbfigur, das mittelste mit den beiden h. Mönchen Antonius von Padua und Bernardin, ebenfalls in Halbfigur. Die von zwei korinthischen Pilastern eingefaßte

---

[1] Lermolieff, Galerie zu Berlin, Deutsche Ausg. 1893, S. 162 ff. Burckhardt-Bode, Cicerone 678 e, u. a.

[2] Max Wingenroth, Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli (Heidelberg 1897) weist ebenfalls die Annahme, Benozzo sei Fiorenzos Lehrer gewesen oder habe auch nur Einfluß auf ihn ausgeübt, entschieden zurück.

[3] Raum IX, Nr. 15. (Im Gabinetto di Fiorenzo di Lorenzo.) Phot. Al. Nr. 5653.

Nische, in welcher wahrscheinlich ursprünglich eine Heiligenstatue gestanden hat, ist jetzt leer, ihre Wände sind nur mit Ornamenten auf blauem Grunde verziert.[1]

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der Malereien, so erkennen wir in den beiden kräftig gebauten muskulösen, bestimmt gezeichneten Heiligenfiguren sofort den Stil eines in der Skulptur geschulten Meisters. Die wuchtigen Gestalten, deren Züge mit kräftigen Linien gegeben sind, erinnern an die Technik des Plastikers, so daß alles darauf hindeutet, daß der Maler bei einem Bildhauer in der Lehre war. Aber es ist sogar das künstlerische Gepräge einer ganz bestimmten Schule, und zwar der Florentinischen, welches uns hier entgegentritt, ja, bei der Betrachtung der beiden Apostelgestalten, wird uns gar ein bekanntes Kunstwerk in Florenz ins Gedächtnis zurückgerufen. Erinnern uns jene herben verwitterten Gesichter mit den wasserblauen Augen nicht unwillkürlich an die Gestalt Johannes des Täufers auf Verrocchios Taufe Christi in der Akademie zu Florenz? Finden sich nicht die kurzen gedrungenen Hände mit der scharf ausgeprägten Zeichnung der Adern, der Muskulatur, ja selbst der Nägel ganz ähnlich auf diesem Meisterwerke des großen Florentiner Malers und Bildhauers? So scheinen schon allein diese beiden Gestalten zu beweisen, wem Fiorenzo di Lorenzo das eigentliche Wesen seiner Kunst verdankt. Aber mit diesen Anklängen an den Stil seines Lehrers vermischen sich auch Einflüsse anderer Florentiner Meister. vor allem aber treten eine Reihe ganz eigenartiger, teilweise echt Umbrischer Eigentümlichkeiten und Besonderheiten hinzu, welche nur unserem Maler eigen sind und in Verbindung mit den fremden Einflüssen Fiorenzos ganz originellen und besonderen Stil ausmachen, dessen Merkmale wir an diesem Werke deutlich kennen lernen. Ueberall zeigt die Zeichnung das Bestreben nach scharfer Ausprägung. Ganz besonders stark offenbart sich diese bestimmte Zeichnung in der Formgebung des Mundes und der Lippen; diese sind meistens leicht geschwungen und die Mundwinkel scharf und bestimmt abschließend gegeben, sowohl bei den männlichen Heiligen, wie auch bei Maria und dem Kinder- und Engelsköpfchen. Eine sehr gute Charakteristik der Erkennungszeichen des Fiorenzoschen Stiles gibt Lermolieff,[2] dessen Beobachtungen ich mich daher im folgenden anschließe. Lermolieff schreibt: «Die Form des Ohres ist bei Fiorenzo meist faunartig zu-

[1] Oben unter den in Muschelform gebildeten Wölbungszwickeln läuft eine Schrift: Ecclesiae venerator Francisci servi monumenti.

[2] Lermolieff, Die Galerie zu Berlin (Deutsche Ausg.), S. 166.

gespitzt, der Daumen der Hand sowie die große Zehe des Fußes fast immer krampfhaft aufwärts gebogen, die Nasenspitze etwas angeschwollen, und die Lichter auf dem Nasenrücken stark betont; sein Gefälte ist geschlängelt und die Lichter darauf scharf aufgesetzt; auch bringt er auf den Aermeln, am Ellenbogengelenke, meist dichte Querfältchen an. Des Fiorenzo Zeichnung ist immer kräftig und sicher, doch gibt er nicht selten seinen Figuren einen allzulangen Oberleib.» Dies sind die Eigentümlichkeiten, welche uns auf diesem bezeichneten Werke im allgemeinen deutlich entgegentreten. Hinzufügen möchte ich noch, daß die Hände der Maria und der Engel besonders fein und schlank erscheinen, bei ebenfalls sehr korrekter Zeichnung, während diejenigen der Männer sehr muskulös, kurz und mit naturwahrer Betonung der Adern gezeichnet sind, daß alle Finger, nicht nur der Daumen häufig etwas krampfhaft gebogen sind, der kleine Finger meist ziemlich stark nach auswärts. Ferner scheinen besonders auf diesem Werke, die Finger der rechten Hand Marias, welche das Christkind umfaßt, länger und größer zu sein, als diejenigen der völlig sichtbaren linken, welche Eigentümlichkeit wir noch verschiedentlich bei unserem Meister im gleichen Falle wieder finden werden. Das spitze Faunsohr haben auf diesem bezeichneten Bilde sämtliche Cherubköpfe, das Christuskind und der Apostel Paulus, wie die Halbfigürchen in den Medaillons des Frieses (Abb. 1 a). Bemerkt sei ferner noch, daß die spitze Form der Ohrmuschel zwar so charakteristisch für unseren Meister ist, daß ein Gemälde, auf welchem sämtliche Ohren die runde Form haben mit Sicherheit als nicht von ihm gemalt gelten kann, spitze Ohren indessen nicht das Gegenteil beweisen, denn einige von Fiorenzos Schülern und Gehülfen haben die Besonderheit von ihrem Lehrer angenommen, unter diesen auch Pintoricchio, auf dessen Jugendwerken sich unter andern Eigentümlichkeiten Fiorenzos auch das spitze Faunsohr fast durchweg findet.

Ein Beispiel wie Fiorenzo die Körperformen beherrscht und für seine Behandlung des Nackten bietet uns das unbekleidete Christkindchen. Die Modellierung läßt erkennen, daß Fiorenzo di Lorenzo gute anatomische Kenntnisse besaß. Die Zeichnung ist auch hier durchgehend bestimmt und fehlerlos durchgeführt, strenge wie der gesamte Stil Fiorenzos, nicht bestechend durch äußere Anmut, denn man vermißt jene kecken Formen und Bewegungen, welche den besonderen Reiz des Kindlichen ausmachen, und welche sonst so vielfach und gerne von den Künstlern des Quattrocento, gerade auch von Verrocchio, nachgebildet werden. Aber trotzdem Fiorenzo hierin seinem Lehrer

nicht folgte, erinnert doch gerade an seinen Kinderköpfchen manches in der realistischen, herben Zeichnung an die Florentiner Bildhauerschule. Speziell an Desiderio da Settignano erinnern die vier obersten Cherubköpfe in der Lünette. Es sind herbe Knabengesichtchen, wie wir solche bei den Schildhaltern am Grabmonument des Marzuppino in Sta. Croce zu Florenz, und den Cherubimköpfen an der Pazzi-Kapelle daselbst mit fast denselben Zügen und demselben schelmischen Ausdruck wiederfinden, ein fernerer Beweis, daß unser Meister in seinen Wanderjahren die Arno-Stadt besucht hat.[1]

Im übrigen zeigen die Gesichtstypen einen feierlichen Ernst und große Ruhe im Ausdruck; das Antlitz Marias ist lieblich, aber frei von jeder Süßlichkeit. Desgleichen tragen die Engel zur Seite einen Zug strengen Ernstes. In anbetender Verehrung halten sie ihre Hände über der Brust gekreuzt. Der zur Linken blickt dazu mit einem Ausdruck unbeschreiblicher Seligkeit zu Maria und dem Christuskind empor. In seinem Gesichte liegt etwas von jener himmlischen Harmonie der Melozzoschen Engelgestalten; das Süßlich-Sentimentale dagegen, welches Vannucci und die späteren Peruginer so gerne ihren himmlischen Gestalten verleihen, fehlt hier noch vollkommen. Selbst von den übrigen gleichzeitig mit ihm schaffenden Künstlern Perugias, wie Benedetto Bonfigli, Giovanni Boccati u. a., zeichnen sich Fiorenzos Bilder durch einen strengen Ernst, und das Fehlen jeglichen weichlichen Zuges aus, was ich als ein charakteristisches Merkmal von Fiorenzos Stil bezeichnen möchte. Diesen strengen Ernst der Kunst unseres Meisters finden wir in diesem Teile Umbriens nur noch bei einem wieder, dem Niccolo da Foligno, was die Vermutung nahe legt, daß Fiorenzo vor seiner Wanderschaft nach Florenz bei diesem Maler seine ersten künstlerischen Eindrücke empfangen hat. Niccolo verband jedoch mit der Strenge im Ausdruck und Stil noch nicht die Ruhe Fiorenzos, weshalb jener durch übertriebene Gebärden noch häufig die Wirkung verfehlte. Das richtige Maß hierin konnte Fiorenzo erst von der Florentiner Schule lernen,[2] und so werden wir auch

---

[1] Johannes Guthmann, die Landschaftsmalerei in der Toskanischen und der Umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael. (Leipzig 1902), S. 261, glaubt, daß das Florentinische Gepräge der Nische nur durch den Einfluß des 1483 geschaffenen Tabernakels von Francesco di Simone in der Kirche Monte Luce vor Perugia hervorgerufen sei. Die deutlichen Anklänge auch an solche Florentiner Meister, welche man nur in ihrer Heimat kennen lernen kann, beweisen jedoch, daß Fiorenzo persönlich in Florenz gewesen sein muß.

[2] Außerdem allerdings auch von Piero della Francesca; aber dieser hat seinen Stil ebenfalls in Florenz gebildet.

hierdurch wieder auf die Arno-Stadt als Fiorenzos eigentliche Lehrmeisterin hingewiesen.

Nachdem wir nun die Zeichnung und die Typen von Fiorenzos Stil betrachtet haben, ist schließlich auch der koloristischen Behandlung dieser Tafel zu gedenken. Die verhältnismäßig hellen Temperafarben scheinen auf dem lichten Untergrunde ziemlich trocken aufgetragen und zwar nicht immer in sehr glücklicher Harmonie. Das dunkelgrüne Untergewand des Apostel Paulus kontrastiert beispielsweise allzu schroff mit dem rosafarbenen Mantel, dessen heller Ton noch durch scharf aufgesetzte Lichter verstärkt wird, denen häufig allzu dunkle Schatten gegenüber stehen. Petrus hat ein hellblaues Untergewand mit braungelbem, rosa gefüttertem Mantel. Aehnliche scharfe Kontraste, ein tiefes dunkles Grün mit hellweißlichem Rosa zeigen die Gewandungen der anbetenden Engel in der Lünette. Bei Maria zeigt das Untergewand einen von der herkömmlichen karminrosa Farbe abweichenden mehr orangeroten Ton, wieder mit starken Lichtern in weiß gehöht. Die Cherubköpfchen haben buntfarbige Flügel, wie wir solche auch auf Bildern der Venetianischen Schule finden, und welche auf oberitalienische Einflüsse deuten. Die teilweise starke Betonung des Lichtes mag Fiorenzo von Piero della Francesca angenommen haben, wiewohl er die Gesamtwirkung der Beleuchtung nicht so genial beherrscht, wie der Meister vom Borgo San Sepolcro.

Die architektonische Ausgestaltung der Umrahmung und die auf dunkelblauem Grunde gemalte ornamentale Dekoration der Nische, dürften jedenfalls auch auf Fiorenzos eigene Erfindung zurückgehen. Dieselben Ornamente werden wir noch wiederholt auf anderen seiner Gemälde antreffen. Viele dieser Motive finden wir in der Florentiner Frührenaissance-Skulptur wieder; sie sind augenscheinlich aus solchen Werken entlehnt, so besonders die verzierten Pilaster des Rahmens. Auffällig ist dagegen die Dekoration des Innern und die mit Palmetten besetzten Voluten, mit denen die äußerste Gliederung des Rundbogens auf den Kämpferpunkten anhebt. Alle diese Zierglieder, welche bereits an den Spätrenaissancestil erinnern, und beweisen, wie das Kunstgewerbe und die Malerei in der Verwendung neuer Formen der Architektur vorangehen, werden vielfach auch sonst von Fiorenzo auf seinen Werken verwendet und bilden eine gewisse Eigentümlichkeit unseres Meisters.

Die Künstlerinschrift, welche das Gemälde als ein authentisches Werk Fiorenzos beglaubigt, befindet sich auf den Säumen der Untergewänder der Apostelfürsten in schön verzierten Majuskeln und zwar

auf Petri Gewand: FLORENTIVS LAVREN; die Fortsetzung auf des Paulus Gewandsaum: TII P. PINSIT M° CCCC° LXXXVII.

Das charakteristische dieses Werkes ist die große Strenge und der ruhige Ernst der Auffassung, frei von jeder Sentimentalität; ferner ein starker Anklang an die Florentiner Kunst, und zwar besonders an die dortige Bildhauerschule, unter deren Vertretern der Maler und Bildhauer Andrea del Verrocchio den größten Einfluß auf Fiorenzo di Lorenzo ausgeübt zu haben scheint.[1] Andere Eigentümlichkeiten stellen sich als spezifische Merkmale von Fiorenzos Weise dar. Auf Grund solcher Kriterien soll in folgendem sein Werk gesichtet, von dem Sicheren das fälschlich ihm zugeschriebene getrennt und versucht werden, den künstlerischen Entwicklungsgang des Meisters zu zeichnen.

---

2. FIORENZOS FRÜHWERKE.

Das früheste unter den von Fiorenzo erhaltenen Werken ist nach meiner Meinung ein Triptychon, welches als Eigentum der «Confraternità della Giustizia» in der Galerie zu Perugia deponiert ist (Kabinet Nr. IX, Al. Nr. 5651. Abb. 2). Es zeigt den Florentiner Einfluß in noch weitaus höherem Maße, als das soeben besprochene Werk, ja die Stilverwandtschaft mit den gleichzeitigen Werken der Künstler der Arno-Stadt ist so groß, daß, wie ich höre, diese Tafel früher der Florentiner Schule zugeschrieben worden ist.

Das Mittelbild stellt die Madonna dar mit dem Kinde auf dem Schoße, zu Seiten oben zwei anbetende Engel, wie wir solche auch auf dem soeben beschriebenen Bilde fanden; unten zwei knieende Stifter. Auf den beiden Seitenfeldern erblicken wir je zwei Heilige, und zwar links Andreas und Mustiola, rechts Petrus und Franziskus.[2] Auf der Predella ist ein im Grabe aufrecht stehender Christus dargestellt, betrauert von Maria und Johannes Ev., zu beiden Seiten die Heiligen Johannes d. T., Bernardin, Hieronymus und ein jugendlicher Heiliger, sowie an den äußersten Enden zwei Büßer. Alle diese Ge-

---

[1] Wenn der Stil der Malerei Fiorenzos es auch durchaus wahrscheinlich erscheinen läßt, daß Fiorenzo auch die Skulptur oder wenigstens das plastische Modellieren erlernt hat, so besitzen wir doch keinerlei von seiner eigenen Hand ausgeführte Bildhauerwerke. Als selbständiger Künstler widmete Fiorenzo sich fast ausschließlich der Malerei und, wie wir sehen werden, ganz vereinzelt der Architektur.

[2] Die Namen der Heiligen sind durch Inschriften in den Heiligenscheinen angegeben.

stalten sind in Halbfigur gegeben. Daß die Tafel von Fiorenzos Hand gemalt ist, erkennt man trotz mancher Abweichungen, durch den Stilvergleich mit dem danebenhängenden, beglaubigten Werke. Maria hat dasselbe ruhige Gesicht mit den feingeschnittenen Lippen; die Zeichnung der schlanken, dünnen Hände, welche in gezierter Weise das Christkind halten, ist dieselbe, wie wir sie oben kennen lernten; außerdem zeigt sich die Manier unseres Meisters auch an der Art der Gewandfalten, den etwas harten Temperafarben und den scharf aufgesetzten Lichtern.

In manchem dagegen unterscheidet sich dieses Gemälde von dem zuerst betrachteten. So sind, außer bei Maria, die Lippen breiter und gröber gebildet und zwar sowohl bei den Heiligen als auch selbst bei den Engeln. Auch auf der Predella finden wir bei den meisten Heiligen eine etwas breite und dicke, wiewohl bestimmt gezeichnete Bildung der Lippen und des Mundes. Nur der eine jugendliche Heilige mit dem Schwert in der Rechten zeigt ein Gesicht von feinster miniaturartiger Durchführung. Das Interessanteste aber an diesem Bilde ist das Christuskind, dessen nacktes Körperchen anatomisch vollendet durchgeführt ist und welches in Haltung, Gebärde und Gesichtsausdruck, Grazie, Lieblichkeit und Ernst verbindet. Am auffälligsten aber macht sich an diesem Kinde der Florentiner Einfluß bemerkbar, glaubt man doch fast eines der entzückenden Jesuskinder des Sandro Botticelli oder Fra Filippo Lippis zu sehen!

An Verrocchio erinnert auch auf dieser Tafel die kräftige bestimmte Zeichnung und die gedrungene muskulöse Form der Hände und Füße, welche hier wiederum in Einzelheiten wie dem auswärts gekrümmten kleinen Finger (besonders erkennbar bei Mustiola und Maria) Fiorenzos Urheberschaft beweisen.[1] Außer Erinnerungen an Verrocchio und Botticelli treten dem Beschauer auch solche an Fra Filippo Lippi und Pollajuolo entgegen. Daneben sieht man hier nicht unwesentliche Anklänge an den Stil des Niccolo da Foligno, hauptsächlich in den derben realistisch aufgefaßten Gesichtern, welche teilweise einen höchst lebendigen, naturwahren und auch innigen Ausdruck zeigen. So erscheint der inbrünstig betende Stifter zur Rechten Marias vollkommen der Kunst Niccolos entlehnt zu sein. Eine derartig deutliche Stilver-

[1] Die Ohren zeigen auch hier eine spitze Bildung, wenn auch noch nicht sehr ausgeprägt. Ein völlig rundes Ohr hat dagegen das auch sonst nicht an den Stil des Fiorenzo erinnernde Jesuskind. Sollte Fiorenzo sich vielleicht für diese Darstellung eines der entzückenden Botticelli'schen Kindergestalten zum Vorbild genommen haben?

wandtschaft mit dem Meister von Foligno werden wir in den übrigen Werken Fiorenzos nicht wiederfinden; dieselbe beweist, daß unser Meister offenbar auch bei Niccolo in der Lehre war und deutet andererseits darauf hin, daß diese Tafel der Jugendzeit Fiorenzos angehört. Auch die Gewandung ist hier noch bedeutend steifer und unkünstlerischer gegeben, als auf der bezeichneten in der mittleren Periode des Meisters entstandenen Nische.

Die Farben sind im allgemeinen auch auf diesem Gemälde hart und in scharfen Gegensätzen gegeben mit starken Schatten und häufig zu grell aufgesetzten Lichtern. Einzelne Töne, besonders das kräftige Gelb, erinnern an Domenico Ghirlandajo. Fein gestimmt ist nur die Farbe der Kleidung der Heiligen Mustiola, deren sanft hellgrün schillerndes Untergewand gut zu dem hellrosa Mantel steht. — Ganz im Stile Fiorenzos gehalten ist die Nische, in welcher Maria sitzt, deren Ornamente dieselben sind, welche wir auf dem bezeichneten Werke Fiorenzos kennen lernten. Der Fußboden ist bunt marmoriert, was sich auf Bildern unseres Malers häufig wiederholt. Der Hintergrund des Hauptbildes ist gemusterter Goldgrund, während die Figuren der Predella sich von dunkelblauer Tiefe abheben.

Im allgemeinen nahmen wir also auf dieser Tafel große Ungleichheiten in der Güte und dem Stil der Ausführung wahr, bei welchen der Künstler die verschiedensten offenbar in Florenz empfangenen Eindrücke verwertet, aber noch nicht voll verarbeitet hat. Auch der Vergleich mit der Nische von 1487 bestätigt dies. Auf dem Triptychon ist alles noch bedeutend unfreier und unentwickelter. Die Figuren sind in Haltung und Gebärde noch starr und schematisch; die Komposition zeugt ebenfalls, besonders auf dem Mittelbilde, noch von mangelnder Erfahrung; die anbetenden Engel haben kaum genügend Platz in dem engen Raume und den Stiftern zu den Füßen des Thrones geht es nicht besser. Wie frei ist dagegen alles auf dem Gemälde von 1487 angeordnet! Wie leicht spielen dort die hier noch so steif anliegenden Gewänder um die Glieder! Immerhin zeugt auch das Triptychon von Fleiß und Strebsamkeit. Verglichen mit datierten Werken Fiorenzos scheint mir diese Arbeit bereits in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden zu sein.

Etwas später, jedoch ebenfalls noch in dieser ersten Jugendzeit dürften drei Bilder entstanden sein, die ehemals zu einem Triptychon gehörten, jetzt aber getrennt in der Pinakothek aufgehängt sind (Saal VIII, Nr. 30 und 5 und 6).

Das einstige Mittelbild (Nr. 30), eine Maria mit Kind, ist sehr

ruiniert, die Farbe an vielen Stellen abgeblättert und sehr verblichen, das noch Erhaltene aber läßt den Stil Fiorenzos erkennen. Das Gesicht Marias, wiewohl durch Abblätterung entstellt, zeigt doch noch die für Fiorenzo charakteristischen Eigentümlichkeiten, die scharfe Zeichnung der Lippen, die Form der Nase mit dem stark aufgehöhten Licht, dem stillen, sanften Ernst im Ausdruck. Auch das Köpfchen des Kindes, welches gut erhalten ist, ähnelt ganz demjenigen auf den übrigen Bildern des Meisters. Es zeigt keine große Lieblichkeit, aber bestimmte, richtige Zeichnung, ebenso wie der übrige Körper. Sehr bezeichnend für Fiorenzo sind ferner die Hände der Maria, besonders die das Kind umfassende Rechte mit den zu lang erscheinenden knochigen Fingern, und auch die Linke mit dem etwas ausgebogenen Zeigefinger entspricht Fiorenzos Manier. Ein weiteres Zeugnis für dessen Urheberschaft bilden die scharf gebrochenen Falten des Gewandes, sowie endlich ein spitzes Faunsohr am Kinderköpfchen. Der Fußboden ist auch hier buntscheckig marmoriert, und der Hintergrund durch einen goldgemusterten Vorhang gebildet. Dies Mittelbild ist, wenn auch noch unfrei und jugendlich, doch ein nicht zu unterschätzendes Werk unseres Meisters, welches wahrscheinlich seiner Beschädigung wegen, und weil es in schlechtem Licht hängt, bisher noch kaum Beachtung gefunden hat.

Die beiden zugehörigen Flügel (Nr. 5 u. 6. am anderen Ende des Saales aufgehängt), welche den Heiligen Sebastian und Bernardin in ganzer Figur darstellen, sind zwar viel besser erhalten, als das Mittelbild, stehen aber an künstlerischem Wert weit hinter jenem zurück; so daß ich nicht glaube, daß diese von Fiorenzo selbst gemalt sind, vielmehr werden sie die Arbeit eines untergeordneten Gehülfen sein. Es finden sich alle äußeren Eigentümlichkeiten unseres Meisters auf diesen beiden Bildern in übertriebener Weise, die Zeichnung des nackten Körpers von Sebastian ist hölzern, der Gesichtsausdruck nichtssagend. Fußboden und Hintergrund stimmen mit dem Hauptbilde überein, und beweisen, daß die drei Tafeln ursprünglich zusammengehörten; doch hat eben nur das Mittelbild für die Kunstentwicklung Fiorenzos Bedeutung.

Endlich gehört in diese Gruppe der Frühwerke, ein größeres dreiteiliges Tafelbild in der National-Gallery zu London (Nr. 1103, Abb. 3), welches schon etwas fortgeschrittener ist, aber doch noch alle Eigentümlichkeiten der Jugendperiode Fiorenzos aufweist. Dasselbe wird dort mit Recht unserem Meister zugeschrieben, ist aber sonst

in der Literatur bis jetzt noch kaum eingehender besprochen,[1] da dasselbe erst vor einigen Jahren angekauft wurde.

Das Hauptbild stellt die «Madonna in trono» dar, auf deren Schoß das Jesuskindlein ruht. Zu Füßen des Thrones stehen anbetend die Heiligen Bernhard v. Siena und Franziskus, welch letzterer die in kleinerem Maßstab dargestellte Figur des Stifters der Madonna empfiehlt. Oben, hinter dem Throne sind vier schöne Engelgestalten gruppiert. Auf den Flügeln sieht man rechts den h. Bartholomäus, links Johannes d. T. Sowohl das Hauptbild wie die Flügel, sind auf Goldgrund gemalt, welcher teilweise restauriert ist. Das Gemälde zeigt in allen Einzelheiten den Stil Fiorenzos, wie wir denselben bisher kennen gelernt haben. An den Figuren erkennen wir auch hier die plastisch wirkende bestimmte Zeichnung unseres Meisters. Der Gesichtstypus der Maria gleicht demjenigen auf der Lünette der authentischen Nische und beinahe vollkommen dem Antlitz der Mutter des Heilandes auf jenem ganz frühen Triptychon der «Confratermità della Giustizia» (Al. 5651, Abb. 2), welchem er zeitlich offenbar bedeutend näher steht, nur ist hier das Gesicht bereits feiner und durchgeistigter als an dem frühesten Werke. Auch die über der Brust gekreuzten Hände zeigen die für Fiorenzo typische Zeichnung und die etwas abgebogenen kleinen Finger. Das spitze Faunsohr ist ebenfalls beim Jesuskind und verschiedenen Heiligenfiguren vorhanden. Das Christuskind zeigt noch die etwas volleren hübschen Formen, welche auf die Florentiner Kunst zurückgehen.[2] Die Engel des Hintergrundes bewegen sich noch nicht so frei und anmutig wie auf den Gemälden von 1487, doch sind die Gesichter bedeutend feiner, edler und geistvoller als auf dem frühesten Jugendwerke, erinnern aber auch hier noch sehr an Ghirlandajo und Filippo Lippi. Auch bei den Gestalten der Himmelsboten sind, wie bei allen Figuren dieses Gemäldes die groben, breiten Formen der Gesichter der Anfangskunst Fiorenzos

---

[1] Erwähnt ist das Gemälde von Selwyn Brinton: «The Renaissance in Italian art» (London 1900), Bd. III, S. 140 unter dem Namen des Fiorenzo di Lorenzo. Berenson führt dasselbe in seinem Büchlein: «Central Italian painters» nicht an. J. C. Graham hegt Zweifel an der Autorschaft Fiorenzos. Das Bild, von welchem Lermolieff (Galerie zu Berlin, S. 167), behauptet, daß es nur von einem schwachen Nachahmer Fiorenzos herrühre, ist nicht dieses, welches wir jetzt besprechen.

[2] Es ist eine eigentümliche Erscheinung bei unserem Meister, daß während seine Werke mit dem vorrückenden Alter allerdings einen zunehmenden Fortschritt zeigen, ja seine Spätwerke den besten der Zeit nicht nachstehen, nur die Körperformen der Jesuskinder ihm immer weniger gelingen. Wahrscheinlich rührt dies daher, daß Fiorenzo in Perugia das Studium der kindlichen Form nach der Natur unterlassen hat.

einer feineren zarteren Zeichnung gewichen. Noch vollkommen an die Kunst des Niccolo da Foligno erinnern sowohl im Typus als in Gebärden die Heiligen Franz und Bernhard zu Füßen des Thrones, während die beiden Heiligen auf den Flügeln typische Gestalten für Fiorenzos Stil sind. Mangelhaft und steif ist auch auf diesem Bilde noch die Gewandbehandlung, beispielsweise vollkommen verfehlt in der Zeichnung ist die Kutte Bernardins, besonders im unteren Teile. Der Mantel des h. Bartholomäus ist genau in derselben steifen und unnatürlichen Weise drapiert, wie derjenige des Petrus auf dem Frühwerke in Perugia, ja erscheint fast als eine Wiederholung desselben, ein weiterer Beweis, daß das Londoner Bild in der gleichen frühen Periode entstanden ist. — Das Kolorit dieses Gemäldes ist in dunkleren, nicht sehr klaren Tönen gehalten; auf eine eigentliche Farbenwirkung ist wenig Wert gelegt, wie denn der Sinn für das Koloristische bei Fiorenzo erst in den späteren Werken hervortritt.

So sehen wir in diesem Gemälde in jeder Beziehung den Stil der Frühzeit von Fiorenzo di Lorenzo. Datierte Werke aus der Mitte der siebziger Jahre zeigen uns, wie wir sehen werden, den Meister bereits fortgeschrittener, weshalb ich glaube, daß dieses übrigens ganz ausgezeichnet erhaltene Werk ganz zu Anfang der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts entstanden ist.

Diese drei zuletzt besprochenen Werke unterscheiden sich durch einige sonst vermiedene und meist auf Unerfahrenheit beruhende Unvollkommenheiten vor den übrigen uns erhaltenen Malereien Fiorenzos, woran man erkennen kann, daß sie der frühesten Epoche seiner Künstlerlaufbahn, der Jugendzeit, angehören. Während wir die Stilverwandtschaft mit der Kunst der Arno-Stadt, wenn sie auch auf den Jugendwerken besonders stark hervortritt, doch mehr oder weniger auf allen Arbeiten unseres Meisters wiederfinden werden,[1] machen Anklänge an die Malerei des Niccolo da Foligno eine besondere Eigenart dieser drei frühesten Jugendwerke aus und rechtfertigen meine Eingangs gemachte Behauptung, daß Fiorenzo seine Lehrzeit bei diesem in damaliger Zeit bedeutendsten Maler seiner Heimat begonnen hat. Im Verfolg der Untersuchung der künstlerischen Tätigkeit unseres Meisters werden wir nun sehen, wie Fiorenzo die gerügten Mängel

[1] Daß Fiorenzo persönlich in Florenz war, beweist unter anderem, daß sich Anklänge an die verschiedensten Florentiner Meister in Fiorenzos Werken befinden und zwar auch an solche, welche nie in Umbrien weilten. Einflüsse des Benozzo Gozzoli lassen sich selbst auf diesen Jugendwerken, wie schon Eingangs erwähnt, kaum erkennen.

seiner Jugendzeit immer mehr ablegt und zu immer größerer Vollkommenheit durchdringt.

Den vermittelnden Uebergang von der Frühzeit zu den reiferen Werken, bildet ein großes Altarwerk, das Fiorenzo für die Kirche Sta. Maria Nuova in Perugia malte, worüber wir unverhältnismäßig viel urkundliches Material besitzen, welches aber beweist, daß offenbar Jahrzehnte bis zu seiner Vollendung vergingen; außerdem ist es offenbar nicht vollständig erhalten. Die Datierung der noch vorhandenen Bestandteile ist schon deshalb schwierig; es kommt aber noch dazu, daß auch die urkundlichen Berichte sich vielfach widersprechen, weshalb diesem Werke ein besonderer Abschnitt gewidmet werden soll.

---

3. DAS GROSSE, URKUNDLICH BEGLAUBIGTE ALTARWERK AUS STA. MARIA NUOVA IN PERUGIA UND VERWANDTES.

Im Jahre 1472 wurde Fiorenzo di Lorenzo ein großes Altarwerk für die damals dem Orden der Silvestriner gehörige Kirche Sta. Maria Nuova in Auftrag gegeben.[1] Der hierüber geschlossene Vertrag, die sogenannte Cedula, bestimmt, daß Fiorenzo ein Altarwerk malen solle mit folgenden Darstellungen: «Auf der einen Seite die Himmelfahrt Mariä und die Heiligen Petrus, Paulus, Benedikt und Sylvester»; auf der anderen Seite: «Maria mit Kind und die Heiligen Hieronymus, Ambrosius, Nikolaus und Paulinus». In der Umrahmung die zwölf Apostel und viele andere Figuren. Außerdem auf der Predella die Passion Christi und die Geschichte des h. Benedikt, sowie getrennt am Fenster (?) der Leichnam Christi und die vier Evangelisten. Das Ganze um den Preis von 225 Dukaten.[2] An Ort und Stelle ist nichts mehr von diesem großen Werke erhalten, aber man glaubt Teile desselben in zwölf in der Pinakothek zu Perugia befindlichen, offenbar zusammengehörigen großen und kleineren Bildern zu erkennen

[1] Die Urkunde hierüber ist schon bei Mariotti veröffentlicht (Lettere perugine S. 81). Es ist der Kontrakt, welcher unterm 9. Dezember 1472 ausgefertigt wurde. Außerdem ist der Vertrag noch einmal in neuerer Zeit vollständig von L. Manzoni veröffentlicht, im «Bollettino della Regie Deputazione di Storia patria per L'Umbria» fasc. II, 1897, S. 379.

[2] In den «Annales Decemvirales» von demselben Jahre 1472 fand ich auf fol. 178 das Versprechen einer Zahlung von 300 Gulden, ebenfalls für die Altartafel von Sta. Maria Nuova, und auf fol. 179 die Ausführung dieses Beschlusses.

(Saal VIII, Nr. 31—43 Mittelbild, Phot. Al., Nr. 5656, Abb. 4), wiewohl die bis jetzt veröffentlichten Urkunden in ihrer Beschreibung wenig mit dem auf diesen Bildern Dargestellten übereinstimmen. Trotzdem ist das Altarwerk von der Forschung bisher allgemein als ein authentisches Werk des Fiorenzo di Lorenzo angesehen worden, gegen welche Auffassung nur in neuester Zeit Broussolle protestiert hat.[1] Hinsichtlich seiner Gründe hat letzterer Gelehrte, wie ich finde, recht. Denn im allgemeinen kann man ein Kunstwerk nicht ohne weiteres urkundlich beglaubigt nennen, wenn die bisher darüber ans Tageslicht geförderten Urkunden in ihrer Beschreibung des Dargestellten bedeutend von dem, was man gegenwärtig sieht abweichen. Zudem ist das Altarwerk nicht unmittelbar von seinem ursprünglichen Platze an die jetzige Stelle gekommen, ja es ist nicht einmal überliefert, ob sich die Bilder überhaupt jemals und bis zu welchem Zeitpunkte auf dem Altare von Sta. Maria Nuova befunden haben; schon seit Jahrhunderten sind sie offenbar nicht mehr daselbst vorhanden.[2] Daß aber dennoch mit größter Wahrscheinlichkeit die heute in der Pinakothek von Perugia sich befindenden Bruchteile von dem Altarwerk, welches von den Silvestrinern Fiorenzo in Auftrag gegeben wurde, herrühren, wird wie ich hoffe, die folgende Untersuchung beweisen.

Sehen wir zunächst was die einzelnen, noch vorhandenen Bilder des Altarwerkes in der Stadt-Galerie darstellen, um dies mit dem urkundlich überlieferten zu vergleichen.

Das große Hauptbild zeigt eine auf Wolken sitzende Maria mit Kind, welches von zwei knieenden Engeln angebetet wird. Zu den Seiten stehen in besonderen Abteilungen, ohne direkte Beziehung zur Mitte, in ganzer Figur, die Heiligen: Benedikt, Petrus, Johannes Ev. und ein heiliger Franziskaner. Auf den übrigen kleineren Bildern sieht man in ganzer Figur die Heiligen: Sebastian, Johannes d. T., eine Verkündigung (auf zwei kleine getrennte Bildchen verteilt); in Halbfiguren Papst Gregor und die Heiligen Ambrosius, Augustinus, Hieronymus und ganz oben Gott Vater und zwei Heilige in Halbfigur,

---

1 Broussolle, La jeunesse de Pérugin, S. 192.

2 Crispolti scheint, als derselbe 1648 sein Buch «Perugia Augusta» schrieb, das Altarwerk schon nicht mehr an Ort und Stelle gesehen zu haben, denn er schreibt (S. 125—126) von einer «Verkündigung» welche den Hochaltar von Sta. Maria Nuova zierte, eine Darstellung, welche weder mit den Dokumenten noch mit dem jetzt in der Pinakothek vorhandenen übereinstimmt. Jetzt befindet sich auch dies Verkündigungsgemälde nicht mehr in der Kirche, vielleicht ist die jetzt in der Pinakothek befindliche Kirchenfahne von Niccolo da Foligno jenes von Crispolti gesehene Bild.

die nicht näher zu bestimmen sind. Diese Bildchen sind zwar getrennt eingerahmt und von verschiedenem Format, bildeten jedoch, wie leicht erkennbar, ursprünglich mit dem Hauptbilde ein Ganzes.

Von den genannten Heiligen sind nur Petrus, Hieronymus und Ambrosius in der Urkunde von 1472 erwähnt, während viele andere, deren sie gedenkt, auf den vorhandenen Tafeln fehlen. In der Urkunde sind «zwei Seiten» unterschieden; wahrscheinlich sollte das Gemälde also ein großes zweiseitiges Altarbild werden, und frei auf dem Hochaltar aufgestellt, eine Seite der Kirche zukehren, die andere dem Chor, in der Weise, wie wir es auch heutigen Tages häufig in den Kirchen Italiens finden. Auf der einen Seite sollte die Himmelfahrt Mariä die Hauptdarstellung ausmachen, auf der anderen war Maria mit Kind als Mittelbild gedacht. Um diese beiden Hauptbilder sollten sich dann die anderen Heiligenfiguren gruppieren.

Ein Gemälde, das völlig diesem Inhalte der Urkunde entspricht, ist nicht mehr aufzufinden; mögen auch einige Teile des reichhaltigen Werkes im Laufe der Zeit zugrunde gegangen sein, genau mit der Urkunde von 1472 stimmt jedenfalls auch das uns erhaltene (welches noch am ehesten, aber auch nicht völlig, der sogenannten zweiten Seite entspricht) nicht überein.

Nun aber habe ich unter den in der Einleitung erwähnten Urkunden-Exzerpten Adamo Rossis gefunden, daß noch zwei weitere bisher unbekannt gebliebene Verträge in viel späterer Zeit über dies Altarwerk von Sta. Maria Nuova abgeschlossen wurden. Einer im Jahre 1487 und der definitive gar erst 1491. Ueber jenen war nur eine kurze Notiz vorhanden, diesen fand ich in einer Abschrift mit Quellen-Angabe vor, sodaß ich ihn auch mit dem Original im Archiv vergleichen und nachprüfen konnte, weshalb ich diese vom 20. November 1491 datierte Urkunde somit im Anhange zum erstenmale veröffentliche (S. Anh. Dok. I). Leider ist in derselben aber so gut wie nichts über die endliche Gestaltung des Bildes gesagt, nur scheint dasselbe eben bedeutend weniger umfangreich ausgeführt zu sein als anfänglich beabsichtigt war[1] und jedenfalls ist es nicht nach dem ursprünglichen Plane hergestellt. «Non sit facta secundum formam dicti instrumenti», das sind die für uns wichtigsten Worte der letzten Urkunde, welche uns ermöglichen, an den Abweichungen von der uns in dem Dokument von 1472 überlieferten Beschreibung keinen Anstoß zu nehmen, und

[1] Dies beweist auch der hinter dem ursprünglich festgesetzten bedeutend zurückbleibende, endgültig bezahlte Preis, welcher aus der Urkunde von 1491 hervorgeht.

dennoch die Altartafel in der Pinakothek für die beglaubigte zu halten, zumal dieselbe nachweisbar[1] aus dem Kloster Sta. Maria nuova stammt[2] und außerdem in allen Einzelheiten den Stilcharakter Fiorenzos trägt. Aber trotzdem bleiben immer noch Rätsel hinsichtlich dieses Bildes bestehen, denn dasselbe trägt durchaus nicht den Charakter der späten Epoche der künstlerischen Laufbahn Fiorenzos, in welcher es gemäß der letzten Urkunde vollendet ist. Es gehört in keiner Weise zu den erfreulichsten Werken Fiorenzos und zeigt in vielem noch eine gewisse Befangenheit, welche wir in den mit Jahreszahlen eigenhändig bezeichneten Arbeiten der mittleren und letzten Periode seines Schaffens überwunden sehen. Das Werk paßt in den uns erhaltenen Teilen vielmehr am ehesten zu Fiorenzos Malereien der siebziger Jahre, zeigt in dem mürrischen Ausdruck der Gesichter und ihren oft unschönen Zügen noch Anklänge an das ganz frühe Triptychon, doch mit minder hervortretendem Florentiner Einfluß. Das bezeichnete Werk von 1487 erscheint bereits bedeutend vollendeter, nur die lieblichen, anbetenden Engel gleichen ganz denen der Lünette dieses Werkes, sodaß die letzteren vielleicht um diese Zeit hinzugefügt sind. Im übrigen möchte ich wenigstens das Hauptbild seinem Stilcharakter nach noch in die frühere Zeit des Meisters setzen, etwa in die Mitte oder gar noch in den Anfang der siebziger Jahre. Von den kleinen Tafeln dagegen zeigen einige bereits eine größere Vollendung, so der seelenvolle h.

---

[1] Broussolle, La jeunesse du Pérugin, S. 192—193, bezweifelt, daß das Bild überhaupt aus Sta. Maria Nuova stammt. Deshalb habe ich Nachforschungen darüber angestellt und den Beweis dafür gefunden, in dem in der Bibliothek der Akademie zu Perugia aufbewahrten dokumentarisch-handschriftlichen Aktenbuch: »Processi verbali redatti dalla Commissione incaricata della conservazione degli oggetti d'arte di soppressi conventi e monasteri del dipartimento Trasimeno sotto il regime dell' Imperatore Napoleone I°«. Hier ist unter dem Jahre 1810 ein Bild beschrieben, das genau mit dem jetzt in der Galerie befindlichen, welches wir soeben besprechen, übereinstimmt, und welches sich damals gemäß der Angabe in einem Zimmer der foresteria des Klosters Sta. Maria nuova befand. Von dort ist das Kunstwerk dann später in die Galerie der Akademie gekommen, woselbst es sich im Inventar 1839 aufgezeichnet findet. Bei der Bildung der städtischen Pinakothek wurde es dann in den 60er Jahren mit den übrigen in der Akademie befindlichen Gemälden in die neue Galerie überführt. Das Bild von Fiorenzo hat sich nun allerdings nicht in der Kirche, sondern im Kloster der Silvestiner gefunden, aber es ist doch immerhin das Kloster derjenigen Ordensbrüder, für welche das Werk urkundlich gemalt war, und da das Bild sich durch seinen Stilcharakter außerdem deutlich als Werk Fiorenzos ausweist und im allgemeinen den Charakter trägt, wie er in dem Vertrage vorgeschrieben ist, so dürfen wir wohl annehmen, daß die Tafeln der Pinakothek die Ueberreste des großen Werkes des Fiorenzo di Lorenzo sind, auf welche sich die uns erhaltenen Urkunden beziehen.

[2] Ob dieselbe sich jemals gemäß der urkundlichen Bestimmung auf dem Hochaltar der gleichnamigen Kirche befunden hat, ist uns jedoch nicht überliefert.

Sebastian und die schon an Pinturicchio erinnernde Verkündigung. Demnach möchte ich annehmen, daß Fiorenzo ziemlich bald nach Abschluß des ersten Vertrages an die Arbeit gegangen sei, und das große Hauptbild mit Maria und den vier Heiligen aus dieser Periode (also etwa aus dem Jahre 1473) stammt. Nur die anbetenden Engel dürften vielleicht später, etwa nach Abschluß des erneuten Vertrages von 1487 hinzugefügt sein. Das allzu umfangreiche Gesamtwerk hat unseren Künstler offenbar nicht andauernd zu fesseln vermocht, sodaß er es durch Jahrzehnte hindurch über anderen Aufgaben liegen ließ und erst durch wiederholte Mahnungen und erneute Verträge schließlich dazu bestimmt wurde, ihm offenbar in sehr reduzierter Form den letzten Abschluß zu geben. Es ist deshalb nicht unmöglich, daß die Himmelfahrt Mariä, ja vielleicht die ganze eine Seite der Tafel, von welcher der erste Kontrakt spricht, und welche heute nicht vorhanden ist, nie gemalt wurde. Nach Abschluß des letzten Vertrages, welcher bestimmte, daß der Künstler das Werk in 18 Monaten liefern müsse, sind vielleicht nur noch einige der kleineren Bilder entstanden, wie besonders die schon erwähnte Verkündigung und einige gute Heiligenfiguren. Manche der kleinen Tafeln wiederum sind nur Werkstattarbeiten, so besonders die in Halbfigur dargestellten Kirchenväter, welche jetzt oberhalb des Hauptbildes angeordnet sind. Fiorenzo ist an diesem Werke offenbar nicht mit der gleichen Lust und Liebe tätig gewesen wie an anderen Arbeiten. Da infolgedessen immer neue Verträge abgeschlossen werden mußten, ist, bis auf unsere Tage, gerade über dieses eine Werk so manches Urkundliche erhalten geblieben, während bisher so viele bessere Werke unseres Meisters jeder Beglaubigung, außer der stilistischen, entbehren. Immerhin ist die Tatsache, daß Fiorenzo bereits 1472 einen solchen bedeutenden und ehrenvollen Auftrag erhielt, ein Beweis, daß auch seine Kunstweise damals schon in Perugia in gleich hohem Ansehen stand, wie sein Rat in den das Gemeinwohl betreffenden Dingen.[1]

Aber nicht nur in der Tafelmalerei, sondern auch auf anderen Kunstgebieten scheint sich Fiorenzo di Lorenzo betätigt zu haben. Denn unter den Glasgemälden, welche die Fenster des Langhauses der Oberkirche des dem h. Franziskus geweihten Heiligtumes zu Assisi zieren, befinden sich zwei, und zwar die letzten der (vom Haupteingang) linken Wand am Ende des Langschiffes nach dem Chore zu,

[1] Fiorenzo war in diesem Jahre, wie oben gesagt, auch Decemvir des Gemeinwesens von Perugia.

welche dem Entwurf nach bereits dem Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben wurden.[1] Dieselben stimmen in Zeichnung und Typus der dargestellten Gestalten völlig mit der Art des Meisters überein. Die auf einem Throne unter dem Baldachin sitzende Maria des letzten Fensters gleicht besonders augenfällig der Madonna des eben besprochenen Tafelwerkes aus Sta. Maria Nuova, und ein betender h. Onofrius darunter zeigt denselben Stil. Deshalb bin auch ich überzeugt, daß die Zeichnung zu diesem Fenster von Fiorenzo herrührt und zwar in den siebziger Jahren gleichzeitig mit dem Mittelbild jenes Altarwerkes entstanden ist. Denn die Uebereinstimmung mit demselben in allen Einzelheiten ist augenfällig.

Auf dem vorletzten Fenster wurden die Heiligen: Paulus, Laurentius, Hieronymus und ein heiliger Bischof unserem Meister zugeschrieben.[2] Besonders der h. Laurentius zeigt deutlich die Eigentümlichkeiten Fiorenzos im Gesichtsausdruck und den krampfhaft gebogenen Fingern und der Form der Hände. Weniger deutlich tritt der Stilcharakter Fiorenzos bei den übrigen Heiligen hervor. Dies mag aber seinen Grund darin haben, daß offenbar nur die Zeichnungen zu den Figuren von Fiorenzo geliefert wurden, während die Glasmalerei selbst von einem anderen in der Glastechnik bewanderten Meister ausgeführt wurde. Der in einzelnen Figuren auffallend demjenigen unseres Fiorenzo gleichende Stil ist jedenfalls ein untrüglicher Beweis, daß die künstlerische Idee des Ganzen unserem Meister angehört. Auch dieses dient als Zeugnis von dem guten Ruf, welchen Fiorenzo in damaliger Zeit in seiner Heimat genoß.

---

4. DIE TAFELN MIT DEN DARSTELLUNGEN AUS DER LEGENDE DES HEILIGEN BERNARDIN.

In der Folge unserer Betrachtungen kommen wir nunmehr zu den acht kleinen Bildern mit Darstellungen von Wundertaten des h. Bernardin von Siena, welche aus der Sakristei von San Francesco zu Perugia stammen[3] (jetzt in der Pinak. Kab. IX, Nr. 2—9). Daselbst

---

[1] Thode, Franz von Assisi, im Anhang S. 550 unten.

[2] Ebendaselbst.

[3] Dieselben befanden sich 1810 noch an den Wänden der Sakristei der jetzt nicht mehr in Gebrauch befindlichen Kirche S. Francesco aufgehängt, wie hervorgeht aus den bereits oben erwähnten «Processi verbali della Commissione incaricata della conservazione degli oggetti d'arte» etc.

sollen dieselben ursprünglich ein zur Aufbewahrung der Kirchenfahne dienendes Tabernakel geziert haben. Der Heilige von Siena hatte 1425 unter großem Zulauf in Perugia gepredigt und hatte hier durch seine Worte eine ähnliche Wirkung erzielt, wie Savonarola in Florenz.[1] Infolge jenes nachhaltigen Eindrucks, welchen der Heilige im Volk hinterließ, mögen die Legenden entstanden sein, welche den Stoff zu den lebensvollen Darstellungen dieser Tafeln abgaben. Diese reizenden Bildchen, deren eines mit der Jahreszahl «1473 finis» bezeichnet ist, haben bereits viel Kopfzerbrechen verursacht hinsichtlich des Künstlers, welcher sie schuf. Die Schwierigkeit ihrer Bestimmung nach dem Stilcharakter wird noch dadurch erhöht, daß sie offenbar nicht alle von einem Künstler gemalt sind, sondern in der Ausführung die Mitarbeit verschiedener Gehülfen offenbaren. Früher wurden diese Tafeln für Werke des norditalienischen Künstlers Vittore Pisano (genannt Pisanello) angesehen.[2] Diese Zuschreibung aber konnte schon deshalb nicht aufrecht erhalten werden, weil Pisanello bereits 1451 gestorben ist, die Bildchen aber inschriftlich von 1473 datiert sind. Später wurden dann andere Namen genannt, wie Domenico Veneziano und Mantegna, mit deren Stil die Bilder aber auch nicht übereinstimmen. Crowe und Cavalcaselle[3] und Passavant[4] haben zuerst auf die Aehnlichkeit des Stiles mit demjenigen des Fiorenzo di Lorenzo, wenn auch noch zögernd, hingewiesen. Lermolieff gibt die Bildchen jedoch mit Bestimmtheit unserem Maler,[5] welche Zuschreibung inzwischen zwar fast allgemein geworden ist, ohne daß jedoch die Kunstgelehrten sich ausnahmslos dieser Zuweisung angeschlossen haben. Vielmehr sind auch noch in der letzten Zeit direkte Zweifel an der Autorschaft Fiorenzos laut geworden.[6] Und in der Tat, manches ist an diesen Täfelchen rätselhaft, und auch ich bin erst nach anfänglichem starkem

---

1 Pellini, Storia di Perugia, parte II, Buch XII, S. 294.

2 Mariotti, Lettere Perugine, S. 115. — Orsini, Guida di Perugia, S. 313. — Rosini, Storia della Pittura Italiana III, S. 219 u. a.

3 Crowe u. Cavalcaselle, Deutsche Ausg. IV, 1, S. 159.

4 Passavant, Raphael, S. 481, Anm.

5 Lermolieff, Galerie zu Berlin, S. 166. Auch Lermolieff erkennt jedoch in der Ausführung Schülerhände.

6 So: Wingenroth, Jugendwerke des Benozzo Gozzoli, S. 90. Broussolle, La jeunesse du Pérugin, S. 187 bis S. 119 wirft Broussolle sogar die Frage auf, ob die Tafeln vielleicht von Gentile da Fabriano gemalt seien. Dies ist nach meiner Ueberzeugung des Stilcharakters wegen nicht möglich. Derselbe zeigt eine kräftigere Hand, mehr Leben und bessere Raumperspektive als wir in der Kunst Gentiles fanden. — Auch J. C. Graham, The problem of Fiorenzo di Lorenzo, glaubt nicht an die Autorschaft Fiorenzos,

Zweifel durch stets erneute Studien und Vergleiche zu der Ueberzeugung durchgedrungen, daß dieselben zum Teil doch von Fiorenzos Hand stammen, und wenigstens alle auf seinen Entwurf zurückgehen und in seiner Werkstatt ausgeführt wurden. Eins der größten Rätsel bildet die Jahreszahl 1473, da die Bildchen viel vollendeter und fortgeschrittener zu sein scheinen, als selbst das in dem gleichen Raume befindliche bezeichnete Werk Fiorenzos von 1487.[1] Aber es ist unzweifelhaft, daß diese kleinen Bilder überhaupt von Fiorenzos Gemälden größeren Formats in der Ausführung ziemlich stark abweichen. Auf größeren Flächen arbeitete der Künstler mit breiten, kräftigen Linien und sah unwillkürlich weniger auf die zierliche Durcharbeitung, während bei kleinerem Maßstabe die Reminiszenzen des Miniaturstiles und die Vorbilder dieser Art der Malerei eine feinere Durchführung im einzelnen bewirkte, welche dem Ganzen das Gepräge größerer Vollendung gibt. Deshalb sind es vor allem die Predellen zu einigen Altartafeln Fiorenzos, welche zum Vergleich herangezogen werden müssen, und welche in überzeugender Weise wegen des absolut gleichartigen Typus einiger Köpfe beweisen, daß die Tafeln der Bernardinslegende von demselben Meister stammen.

Zum Beweise haben wir eine solche Ausführung in kleinerem Maßstabe auch auf dem Rahmen des beglaubigten Gemäldes unmittelbar daneben in den kleinen Medaillons mit Halbfiguren von Heiligen (s. oben u. Abb. 1 a). Es fällt nicht schwer, den Typus der Gesichter der Heiligen mit der scharfen, markanten, charakteristischen Zeichnung und Bildung der Details, auf fast allen der Bernardins-Bildchen wiederzufinden, noch überzeugender aber ist der Vergleich mit der Staffel des später zu besprechenden Bildes der Anbetung der Hirten (Saal VIII, Nr. 3, Abb. 9 a), welches zwar nicht bezeichnet ist, aber seines Stilcharakters wegen, doch zu denjenigen Gemälden gehört, die zweifellos von Fiorenzo geschaffen wurden. Der Typus der sauber ausgeführten Heiligen in Halbfigur auf letzterer Predella, besonders des h. Michael und Ludwig von Toulouse kehren verschiedentlich auf der Darstellung der Bernardins-Legende wieder, besonders auf denjenigen, deren Ausführung, wie wir im folgenden sehen werden, Fiorenzos eigene Hand verrät. Diese eigenhändig gemalten Tafeln, müssen wir überhaupt, um zur Klarheit in der uns beschäftigenden Frage zu gelangen, von den mit fremder Hilfe ausgeführten scheiden,

---

[1] Dies ist der Grund, der J. C. Graham bewog, die Bilder aus dem Lebenswerke Fiorenzos zu streichen.

und zu diesem Zwecke im folgenden mit jeder einzelnen derselben uns näher beschäftigen.

Die erste der acht Tafeln (Kab. IX, Nr. 2, Al. Nr. 5658, Abb. 5) stellt die Geburt des h. Bernardin dar. — Im Hintergrunde ist dem Beschauer der Einblick in die Wochenstube gewährt. Das etwas zu groß gezeichnete Kind sitzt vor dem Bett der Mutter auf dem Boden, rund herum knieen Frauen mit Gebärden des Staunens, und auch ein eben eintretender Jüngling scheint ihre Verwunderung zu teilen. Die Frauen zeigen im Typus sehr den Einfluß des Piero della Francesca, der sich auf diesem Bilde auch anderweitig, besonders in den sehr hellen Tönen, in denen sich die Figuren plastisch abheben, geltend macht, sowie in der perspektivischen Architektur, die hier, wie auf den meisten übrigen Bildchen, mit viel Geschick, Lust und Liebe gezeichnet ist, und einen großen Teil des Hintergrundes ausmacht.

Im Vordergrunde stehen und bewegen sich auf dem prächtigen, aus verschiedenfarbigen Marmorsteinen zusammengesetzten Fußboden Gruppen jüngerer und älterer Männer, welche im Gespräch begriffen sind, während etwas weiter nach hinten Knaben einen Reigen tanzen. Diese Gestalten im Vordergrund, in verschiedenartigen Trachten der Zeit, zeigen sehr ausgeprägte und bestimmt gezeichnete Gesichter von teilweise sehr charakteristischem Gepräge. Typus und Zeichnung derselben sind die augenfälligsten Beweise, daß die Bildchen im allgemeinen Fiorenzos künstlerisches Eigentum sind, dieses, welches wir soeben betrachten, auch sogar von seiner eigenen Hand ausgeführt ist. Nochmals weise ich zum Vergleich auf die Medaillons im Rahmen des beglaubigten Altaraufsatzes sowie auf die Predella der Anbetung der Hirten hin. Besonders die Form der Lippen ist vollkommen diejenige, welche dem Stile Fiorenzos entspricht, desgleichen die Bildung der Nase mit dem scharf aufgehöhten Licht. Auch das spitze Faunsohr ist bei zweien der Gestalten deutlich sichtbar, und die Hände zeigen ebenfalls die eckige, kantige Zeichnung. Etwas roher ausgeführt sind dagegen die Gesichter der spielenden Knaben im Hintergrunde. Kinder zu malen war überhaupt nicht die starke Seite Fiorenzos, ist doch auch der neugeborene Bernardin etwas mißlungen, während die Frauengesichter trotz der Entfernung fein ausgeführt sind.

Mit besonderer Sorgfalt sind die Einzelheiten der Architektur des Hintergrundes gegeben. In dem Geburtshause erinnert das Fensterchen mit den Butzenscheiben über dem Bett der Wöchnerin an die Liebe zum Detail, welche Ghirlandajo auf seinen Gemälden beweist. Die darüber befindlichen Gewölbe mit den eisernen Ringen in der Mitte

sind in Perspektive und Form vollendet, getreu der Wirklichkeit entsprechend, begegnet man solchen Gewölbemotiven doch noch heutigen Tages in jedem älteren italienischen Wohnhause. In den architektonischen Verzierungen der mehr äußeren Teile der Baulichkeit sind Motive der Quattrocento-Architektur mit Ziergliedern, welche der Phantasie des Künstlers angehören, verbunden. Zu letzterer Art gehören die vielerlei Schnörkel und muschelartigen Verzierungen über den Fenstern, welche, ebenso wie die korinthischen Kapitäle der Säulen, broncefarben sind. — Wundervolle, reine und feine Renaissanceformen zeigen die Bögen und die Pilaster der Loggia, welche zudem in vollendeter Perspektive gegeben sind. Hierin beweist Fiorenzo, daß er nicht nur ein tüchtiger Maler, sondern auch ein ausgezeichneter Architekt war.[1]

Durch die Bögen des loggienartigen Baues hindurch sieht man in eine Abendlandschaft mit Bergen, einem See und einer phantastischen Felsformation, von der Art, wie sie Lermolieff bereits als eine charakteristische Eigentümlichkeit in Fiorenzos Landschaften schilderte.[2] Der gelbe Abendhimmel mit den leichten, feingekräuselten Wolken ist sehr gelungen, und zeugt von guter Naturbeobachtung, leider nur schließen sich Licht und Beleuchtung des übrigen Bildes durchaus nicht dieser abendlichen Stimmung an. Denn nicht nur ist der oben über der in Ruinen endenden Baulichkeit sichtbare Teil des Himmels für die vorgerückte Stunde viel zu hellblau gehalten, sondern sogar die Gesamtbehandlung des Bildes ist die des hellen Sonnenlichtes, welches von rechts einfallend gedacht ist, wie die starken Schatten beweisen, welche die hervorragenden Teile der Architektur und das geöffnete Fenster an dem Gebäude links oben werfen. Abgesehen von dieser mangelnden Einheitlichkeit des Bildes ist aber diese zweite Beleuchtung in ihrer Weise auch fein durchgeführt, und erinnert an ähnliche, bereits an Freilichtmalerei grenzende Versuche des Domenico Veneziano und Piero della Francesca. — Auch in den gut und frisch erhaltenen lebhaften Farbentönen offenbart sich Fiorenzos Eigenart. Das von ihm häufig verwendete Hellblau finden wir an dem Obergewand des Jünglings rechts, während die zu seiner Linken stehende jugendliche Gestalt ein Wams von der vielfach von Fiorenzo angewandten dunkelolivgrünen Farbe trägt, mit welcher die zinnoberroten Beinkleider gut

---

[1] Fiorenzo di Lorenzo war tatsächlich auch Architekt, wie durch Adamo Rossi urkundlich bewiesen ist (In der Gelegenheitsschrift: »La Piazza del Sopramuro in Perugia«). Hierüber weiter unten.

[2] Lermolieff, Galerie zu Berlin, S. 166—167.

kontrastieren. Auch im Hintergrunde wiederholen sich ähnliche Farbenzusammenstellungen. Das besonders tiefe, etwas bräunliche, von unserm Meister bevorzugte Gelb finden wir in der Toga des würdigen Mannes im Vordergrunde, welche außerdem, ebenso wie die Gewänder der im Hintergrunde bei dem kleinen Bernardin knieenden Frauen die Fiorenzo eigenartige Faltengebung zeigt.

So spricht bereits dieses erste Bild durch seine Eigenschaften deutlich für die Urheberschaft Fiorenzos. Es finden sich alle Eigentümlichkeiten des Meisters, sowohl die guten, wie die weniger lobenswerten in demselben vereinigt und auch die so gute und feine Ausführung überzeugt mich, daß diese Tafel eine vollkommen eigenhändige Arbeit Fiorenzos ist.

Auch die zweite Tafel dieser Reihe (Saal IX, Nr. 3, Al. Nr. 5660, Abb. 6), zeigt besonders viele von Fiorenzos Stileigentümlichkeiten, so daß ich auch diese, welche zu den reizvollsten der ganzen Serie gehört, für dessen eigenhändige Arbeit halte. Dargestellt ist auf derselben die Wiederbelebung eines in einen Brunnen gefallenen Mädchens durch den h. Bernardin.

Die Komposition, im allgemeinen derjenigen des ersten Bildes überlegen, ist vollkommen symmetrisch. Gerade in der Mitte sitzt auf dem Boden vor dem Brunnen das soeben wieder zum Leben erwachte Mädchen; vor ihm knieen drei Franziskaner, in deren Mitte der das Wunder bewirkende h. Bernhard selbst; auf der anderen Seite knieen ebenfalls drei Personen, darunter die Eltern des Kindes; den Abschluß bilden auf beiden Seiten stehende Figuren, rechts ein einzelner auf einem Stab gestützter Jüngling, links zwei ältere Männer.

Der völlig gleichmäßigen Verteilung der Figuren, entspricht die ebenfalls symmetrische Komposition des Hintergrundes. Genau in der Mitte des Bildes und einer großartigen, perspektivisch gezeichneten Architektur wölbt sich ein Torbogen, durch den sich der Ausblick in die Landschaft öffnet. Diese Symmetrie in der Komposition findet sich sehr häufig auf den Bildern Fiorenzos, weshalb sie als eine Eigentümlichkeit des Meisters gelten kann, die sich wohl von dem bei ihm sehr ausgesprochenen architektonischen Gefühl herleitet.

Die Figuren dieses Täfelchens gleichen denen auf anderen Werken des Meisters. Die knieenden Gestalten zeigen im Typus deutlich Fiorenzos Stil, besonders wirkt der Vergleich der Mönche mit den Heiligen in den kleinen Medaillons in der Umrahmung des authentischen Bildes überzeugend. Das spitze Faunsohr wiederholt sich ebenfalls verschiedentlich. Die Bildung der Hände läßt vielfach die etwas eckige,

scharfe Biegung der Gelenke, sowie den etwas abgebogenen kleinen Finger erkennen.

Die Landschaft ist eine der hübschesten und best gelungenen unseres Meisters. Es ist ein Umbrisches Bergtal, das an die Umgebung von Foligno und Perugia erinnert, und den Ausblick in die Ferne gewährt auf weite, blaue, schön geformte Höhenrücken, welche der italienischen Landschaft ihren eigenartigen Reiz verleihen. Weiter vorne sind in echt umbrischer Weise einige schlanke, dünnstämmige Bäume angeordnet. Die Lichter auf den Büschen sind nach Art Fiorenzos scharf mit goldgelb aufgesetzt. Die Licht- und Luftperspektive ist hier vollkommen gelungen, und die Töne gleiten gut vermittelt ineinander über. Der Gesamtcharakter dieser Landschaft ist derselbe, welchen Niccolo da Foligno bevorzugt, aber Fiorenzo hat denselben weiter vervollkommnet; er gibt ein noch innigeres Abbild der Natur, und so bedeutet gerade das Landschaftliche auf dieser Wunderdarstellung von Fiorenzos Hand einen weiteren, bedeutenden Fortschritt in der Entwicklung der Umbrischen Malerei.[1]

Bei Betrachtung der Landschaft, auf welcher das Auge mit Wohlgefallen ruht, fällt der Blick auch unwillkürlich auf die architektonische Umrahmung und gewahrt dort noch einige interessante Details, welche mit Lust und Liebe ausgeführt sind und antike Motive mit solchen der Frührenaissance verbinden. — Völlig der Antike entlehnt sind zwei Genien, welche in den Zwickeln der Torbogen schweben und ungemein fein und vollendet ausgeführt sind. In der den Abschluß des Bogens bildenden Volute steht ein kleiner geflügelter Putto, in der Weise, wie seit Donatello die Bildhauer und Baumeister der Frührenaissance diese kleinen neckischen Genien anzubringen pflegten. Dieses Flügelkind nimmt sich wie eine verkleinerte Kopie des Christkindes der Madonna-Lünette des beglaubigten Altaraufsatzes aus S. Francesco aus, und bietet somit einen Beweis mehr, für die eigenhändige Ausführung dieses Bildchens durch Fiorenzo di Lorenzo. Andere Putten in Halbfigur wachsen aus dem Blattwerk der Kapitäle der beiden vordersten Säulen

---

[1] Johannes Guthmann, Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael (Leipzig 1902), schreibt S. 265: «Die Bernardinsbilder sind Marksteine für die Umbrische Landschaftsmalerei». Diese Tafel, welche wir soeben besprechen, gibt Guthmann in der Ausführung Pinturicchio, welcher Ansicht ich mich nicht anzuschließen vermag, denn weder in der Landschaft noch sonst sehe ich die besonderen Eigentümlichkeiten Pinturicchios, vielmehr zeigt sie, wie meine Ausführung beweist, alle auch mit Lermolieffs Charakteristik übereinstimmenden Anzeichen einer eigenhändigen Ausführung durch Fiorenzo di Lorenzo.

heraus. Auch diese verraten in der Anatomie des Oberkörpers ein gutes Naturstudium und in der Herbheit des Gesichtsausdruckes die Nachwirkung der Florentiner Bildhauerschule, wie wir solche ebenfalls in den ganz ähnlichen Cherubköpfchen der Lünette wahrnehmen. Augenfällig erinnern auch diese Genien in der Architektur an die Kindergestalten des Desiderio da Settignano, von welchem Künstler mir Fiorenzo di Lorenzo besonders in seinen Putten und Cherubköpfchen überhaupt etwas beeinflußt erscheint, was von Neuem den Aufenthalt unseres Malers in Florenz beweist. Ueberhaupt zeigt ja außer Fiorenzo kein anderer Umbrischer Künstler, nicht einmal Perugino und Pinturicchio, einen so nachhaltigen Einfluß der Florentiner Plastik. Nur bei diesem Meister verband sich jener Einfluß so eng mit Umbrischen Motiven; daher kann auch nur Fiorenzo der Schöpfer dieses Werkes sein.[1]

Endlich müssen wir zum Schlusse der Besprechung dieser Tafel noch der die Jahreszahl enthaltenden Inschrift gedenken, welche die Entstehungszeit des Gesamtwerkes angibt und sich auf dem Bilde in der Mitte in der Architektur des Torbogens findet, in ähnlicher Weise, wie die Widmungen auf altrömischen Triumphbögen, an welche auch die Art der Abfassung erinnert. Sie lautet:

«S. P. Q. R. DIVO TITO DIVO VESPASIANI FILIO VESPASIANO AUGUSTO A. D. MCCCCLXXIII. FINIS.»

Diese Inschrift ist bis auf die Jahreszahl wörtlich dem Titusbogen in Rom entlehnt, ebenso wie die Architektur-Zierate unmittelbar am Bogen (die Genien in den Zwickeln und die Volute mit der Figur[2]). Diese Tatsache ist auffallend und legt die Vermutung nahe, ob Fiorenzo vielleicht in seinen Wanderjahren auch in Rom war und dort seine Architektur-Studien gemacht hat. Rosini glaubt,[3] daß sich die Inschrift auf Tito Vespasiano Strozzi aus Ferrara beziehe, welcher kurz zuvor in Perugia wegen Ueberbringung einer Gesandtschaft weilte, und zu dessen feierlichem Einzug Ehrenpforten errichtet wurden. Eine dieser Ehrenpforten mag eine Nachbildung des Titusbogens gewesen sein, dessen Motive Fiorenzo wiederum hier auf dem Bilde verwendet hat. Dies ist das Wahrscheinlichste, doch scheint mir die erstere Annahme,

[1] Die Ferrareser Künstler, welche häufig im Zusammenhang mit diesen Bildern genannt werden, haben zwar auch manches von der Florentiner Kunst angenommen, zeigen aber doch nicht diese ausschließliche Verbindung der Umbrischen mit der Florentiner Kunst, diese ist eben nur Fiorenzo eigen.

[2] Diese Figur ist am Titusbogen die Göttin Roma, hier ein Putto.

[3] Rosini, Storia della pittura Italiana, Bd. III, S. 219.

daß Fiorenzo seine Architekturstudien in Rom getrieben hat, und hier eine eigene Skizze des Titusbogens verwendet hat, immerhin möglich. Jedenfalls aber ist die direkte Verwendung von Motiven eines bestimmten antiken Bauwerkes in dem architektonischen Hintergrund des Gemäldes bemerkenswert und interessant, als ein Beweis, daß Fiorenzo di Lorenzo nicht nur die Werke seiner bahnbrechenden Zeitgenossen, sondern auch die Antike studiert hat.

Die beiden nun folgenden Bildchen der Serie unterscheiden sich sowohl in der noch etwas feineren und vollendeteren Ausführung, als auch durch ein noch tiefer und harmonischer gestimmtes Kolorit, von den beiden bisher betrachteten Tafeln. Zwar tragen auch diese im großen und ganzen vollkommen den Charakter Fiorenzos und der übrigen Bildchen, doch läßt die Ausführung, welche in der Zeichnung etwas weicher ist, eine andere Hand erkennen, und zwar wie ich glaube, diejenige des Pinturicchio, der offenbar ein Schüler Fiorenzos war, und daher um diese Zeit wahrscheinlich in dessen Werkstatt gearbeitet hat. — Alle Eigentümlichkeiten Fiorenzos, welche auf den beiden ersten Bildchen deutlich hervortraten, finden wir hier gemildert, so daß die Ausführung einem Schüler überlassen gewesen sein dürfte. Doch ist das Ganze von einer Harmonie und Vollendung, die einen Gehilfen von großer Begabung voraussetzt, welche fast diejenige des noch mehr in älteren Traditionen wurzelnden Meisters übertrifft, weshalb diese beiden Bildchen wohl mit Recht als die besten der ganzen Reihe bezeichnet werden können.

Das eine (Kab. IX, Nr. 4, Al. Nr. 5659, Abb. 7) stellt die Wiederbelebung und Heilung eines von einem Felsen Abgestürzten dar, welchen man in der Mitte des Bildes auf einer Tragbahre sieht; vor ihm steht der h. Bernardin, segnend das Wunder vollziehend. — Bei näherer Betrachtung der Figuren erkennt man im allgemeinen auch vollkommen den Typus Fiorenzos. Die Gesichter haben die fein gezeichneten Lippen, dieselbe Form der Stirne und der Nase und auch das faunsartig zugespitzte Ohr fehlt nicht. Desgleichen zeigen die Hände die scharfe, eckige Biegung der Gliedmaßen, mit den oft etwas übertrieben gebogenen Fingern. Auch sind die Gewandfalten scharf und eckig gebrochen, vollkommen in der gleichen Weise wie wir es bisher kennen gelernt haben. Ein Unterschied besteht nur darin, daß die Schärfe der Zeichnung durch eine weichere Vertreibung der Farben gemildert ist, wodurch besonders die Gesichter eine weitaus größere Anmut und Schönheit erhalten. Stilistisch besonders bemerkenswert ist ferner ein halbnacktes Kind im Vordergrunde, welches von einem

Hunde erschreckt, davonläuft. Die Körperformen und die Muskulatur des Kindes sind sehr wohlgelungen und vollendet gezeichnet in der vollen, fleischigen und rundlichen Form der ersten Lebensjahre in einer Weise, wie wir sie bei Fiorenzo sonst nicht finden, welcher auch die Kinder hager und eckig zeichnet. Wohl aber kann man hierin deutlich den Stil ganz gleichartiger Kindergestalten, die sich auf Bildern Pinturicchios ebenfalls im Vordergrunde finden, wiedererkennen; es sei hierfür auf das Fresko in Sta. Maria in Araceli in Rom hingewiesen, welches das Begräbnis des h. Bernardin darstellt (Al. Nr. 7191), auf dessen Vordergrund sich zwei ganz ähnliche Kinderchen befinden.

Die Farben auf diesem Bilde sind die von Fiorenzo bevorzugten; auch hier dominiert ein kräftiges Rot, sowie das helle Blau, Rosa und das dunkle Grün Fiorenzos, jedoch zeigt das Gesamtkolorit einen tieferen und intensiveren Ton, wie solcher den Pinturicchio vor seinen Peruginer Zeitgenossen auszeichnet; auch ist die Gesamtharmonie eine bessere, als auf den von Fiorenzo eigenhändig gemalten Bildern. Bestimmen mich also diese zuletzt angeführten Gründe, diese Tafel in der Ausführung dem Bernardino Betti zuzuweisen, so besteht natürlich trotzdem kein Zweifel, daß dies Bild (ebenso wie alle übrigen der Reihe) unter Leitung Fiorenzos und nach des Meisters Entwurf in seiner Werkstatt ausgeführt ist. Darum tritt uns überall auch in der feinen Umbrischen Landschaft des Hintergrundes und den merkwürdigen Felsgebilden der Stil Fiorenzos deutlich entgegen. Aber alles gewinnt unter der Hand des jungen talentvollen Schülers eine noch natürlichere Grazie, sodaß ich das Verhältnis von Pinturicchio zu Fiorenzo als ein ähnliches bezeichnen möchte, als dasjenige Rafaels zu Perugino.

Vollkommen denselben Charakter in Ausführung und Kolorit wie die eben besprochene, zeigt die folgende Tafel (Nr. 5, Al. Nr. 5663). Die tieferen dunkleren Töne und die weichere Ausführung läßt die gleiche, den Meister in diesen Dingen übertreffende Schülerhand erkennen, also ebenfalls diejenige Pinturicchios.

Hinsichtlich der Darstellung beginnt mit diesem Bilde die Reihe der Wunder, welche der h. Bernardin nach seinem Tode verrichtete. Außerdem sehen wir hier, wie auf einigen anderen Tafeln zwei zeitlich aufeinander folgende Begebenheiten nebeneinder geschildert. Im Vordergrunde wird ein Jüngling gefangen von Soldaten fortgeführt, weiter hinten wird er von dem in einer Wolke erscheinenden Heiligen aus dem in den Felsen gehauenen Verließ befreit. Die Szenen spielen

sich in romantischer Umgebung, einem Engpaß zwischen zwei mächtigen Fels- und Bergwänden ab, während die Landschaft des Hintergrundes sanft und lieblich ist. Die Jünglinge und Soldaten zeigen eine sehr starke Bewegung, welche in ihrem fast übertriebenen Ausdruck an die kraftvolle Art der oberitalienischen Schulen erinnert.[1]

Eine wiederum eigenhändige Arbeit Fiorenzos ist nach Art und Weise der Ausführung die «Blindenheilung» (Nr. 6, Al. Nr. 5661). Die Komposition ist hier vollkommen symmetrisch. Der Leidende, an welchem sich das Wunder vollzieht, kniet in der Mitte, zu beiden Seiten gleichmäßig verteilt stehen die verwunderten Zuschauer. Ueber dem Leidenden erscheint in einer Wolke der h. Bernhard. Die Szene spielt sich ab inmitten einer Baulichkeit von großartiger und wunderbare Erfindungsgabe verratender Architektur. Dem Beschauer öffnet sich der Blick in eine ganze Reihe perspektivisch gegebener Gemächer und hintereinander sichtbarer Portale. Der obere Teil des Bildes ist von einer palastartigen Fassade ausgefüllt, welche mit mannigfaltigen, teilweise phantastischen Zieraten belebt ist. Nur ein Maler, welcher gleichzeitig Architekt war und die größte Freude an baulichen Entwürfen hatte, konnte eine derartig wohlgelungene, perspektivische Architektur-Studie zu Wege bringen. Aber auch die Figuren sind nicht minder reizvoll, welche in der scharf ausgeprägten und bestimmten Zeichnung in den Gesichtszügen wieder mehr den zuerst beschriebenen Tafeln gleichen. Dies tritt besonders bei den jugendlichen Gestalten, den Jünglingen zur Linken und den bereits sehr an Pinturicchios Kunst erinnernden Pagen auf der rechten Seite hervor. Die Hände weisen ebenfalls alle Fiorenzos eigentümliche Zeichnung auf. Das Kolorit dieser Tafel ist wieder heller gehalten, als dasjenige der

---

[1] Crowe u. Cavalcaselle (IV, 1, S. 160) verweisen besonders hier auf Stilanklänge an die Wandbilder im Palazzo Schiffanoja in Ferrara zum Vergleich. Besonders die eigentümlichen Felstore finden sich auf diesen Fresken in ganz ähnlicher Weise. Auch die Trachten der Gestalten und die Art der Gebärden zeigt Verwandtschaft mit jener Kunstweise, dennoch glaube ich nicht daraus schließen zu müssen, daß Fiorenzo auch persönlich in Ferrara war. Die Felstore, welchen man besonders in der Ferraresischen Kunst, aber auch bei Mantegna und sonst vielfach in der italienischen Malerei der Zeit begegnet, mögen durch die phantastischen Landschaftsschilderungen der zeitgenössischen Poesie entstanden sein, wie sich solche im Orlando innamorato des Bojardo finden. Dieses Epos des am Hofe der Este lebenden Dichters dürfte wohl auch Fiorenzo bekannt gewesen sein, zumal Beziehungen zwischen Perugia und Ferrara bestanden und, wie bereits erwähnt, gerade kurz vorher eine Gesandtschaft von jenem Fürstenhofe nach Perugia gekommen war; ferner könnten durch jene Gesandtschaft Kunstwerke von Ferrara nach Perugia gelangt sein, oder sich gar im Gefolge Maler jener oberitalienischen Schule befunden haben, durch welche Fiorenzo beeinflußt wurde.

beiden zuletzt besprochenen Bilder und entspricht gleichfalls vollkommen der Eigenart Fiorenzos. Alle diese Merkmale, verbunden mit guter und sorgfältiger Ausführung, bestimmen mich, dies Bild für eigenhändig von Fiorenzo ausgeführt zu halten.

Die drei noch übrigen Tafeln, die weder von Fiorenzo selbst, noch auch von einem so talentvollen Schüler wie Pintoricchio gemalt sein dürften, zeigen nicht die gleiche Feinheit der Arbeit, ja oft ist die Malerei recht grob und läßt viel zu wünschen übrig. Sie rührt wohl von handwerksmäßigen Gesellen her. Die Gesichtszüge sind durch den groben Farbenauftrag auch vergröbert und weit entfernt von der feinen minutiösen Zeichnung Fiorenzos. Die Töne sind stumpf mit scharf und unvermittelt aufgesetzten Lichtern. Nur in der Komposition, dem architektonischen Aufbau und in der Landschaft des Hintergrundes können wir auch hier die Begabung des Fiorenzo, welcher sicher den Entwurf lieferte, erkennen. Auf jeder der drei Tafeln sieht man je ein Unglück und das der Zeit nach darauf folgende Heilwunder des Heiligen in derselben Darstellung vereinigt.

Durch den architektonischen Hintergrund besonders interessant ist unter diesen letzten Bildern dasjenige, welches die Verwundung eines Jünglings durch eine Schaufel und seine wunderbare Heilung darstellt (Nr. 6, Al. Nr. 5664). Der Vorgang spielt sich in einem Hofe ab, welcher hinten durch einen Kuppelbau, wie solcher von den Architekten der Renaissance vielfach ausgeführt wurde, abgeschlossen wird. Durch eine offene mit einem etwas schwerfälligen Aufsatz verzierte Tür, sieht man in eine von roten Porphyrsäulen getragene Halle. Ueber die Baulichkeit, deren Gesimse mit mächtigen Kranzgewinden behängt ist, ragen Zypressen empor. Die Architektur dieses Bildes übertrifft an Reichtum die übrigen noch um ein bedeutendes. — Die Figuren sind hier weniger anziehend, doch bewundert man an denselben die lebensvollen und wohlgelungenen Gebärden.

Erregte soeben die Architektur unser besonderes Interesse, so fesselt bei dem Bilde, auf dem wir den Ueberfall auf einen wehrlosen Jüngling von zwei Bewaffneten und seine Heilung durch Erscheinung des h. Bernhard am Krankenlager sehen, den Beschauer die Landschaft in besonderer Weise (Nr. 7, Al. Nr. 5665). Zwar ist sie in der Ausführung und im Kolorit hart und wirkt daher weniger erfreulich, als die Hintergründe auf den vorigen Tafeln, welche Mängel ebenfalls auf die Ausführung durch Gesellenhand zurückzuführen sind. In der Komposition dagegen zeigt die Landschaft viel Erfindung und Phantasie. Malerisch liegt eine befestigte Stadt am Fuße der Berge, an einem

von Kähnen und Schiffen befahrenen Gewässer, und rechts erhebt sich ein romantisches Felstor in krasser, gelber Beleuchtung. Das Ganze entspricht vollkommen der Art Fiorenzos und beweist, daß, wie auf allen Bildern so auch auf diesem, die Erfindung der Komposition von dem Meister herrührt, während die Malweise die Hand desselben Gehülfen, wie das zuletzt besprochene Gemälde verrät.

Ganz grob und schlecht gearbeitet ist endlich die im Katalog als letzte aufgeführte Tafel der Rettung eines durch einen wütenden Stier verwundeten Knaben durch den Heiligen. Dies Bild ist offenbar von einem anderen noch weniger geschickten Gehülfen gemalt, als die beiden zuletzt besprochenen, da der Auftrag der Farbe noch härter und die Gesichter noch starrer und unfeiner gezeichnet sind. Dieses Bild ist hinsichtlich der Ausführung das schlechteste der ganzen Serie, nur die reiche Zierarchitektur des Hintergrundes, welche alle von Fiorenzo bevorzugten Einzelheiten wie Palmetten, Muscheln und Füllhörner aufweist, zeigt, daß der Entwurf auch dieser Darstellung von unserem Meister herrührt.

Somit kann man also vier verschiedene Hände in der Ausführung der kleinen Bilder der Bernardins-Legende unterscheiden. Aber der Vergleich mit anderen Werken Fiorenzos, besonders in Einzelheiten, lieferte uns den untrüglichen Beweis, daß die Tafeln in ihrer Gesamtheit künstlerisches Eigentum des Fiorenzo di Lorenzo und alle aus seiner Werkstätte hervorgegangen sind.[1] In seiner Gesamtheit ist dieses Werk eine der liebenswürdigsten Schöpfungen Fiorenzos, welches in der Frische und Feinheit der Farben, in mannigfaltigen und erfindungsreichen Hintergründen und der anmutig erzählenden Darstellungsweise zu den besten derartigen Erzeugnissen der Peruginer Schule dieser Zeit gehört. Es gibt außerdem einen Beweis von der Tüchtigkeit unseres Meisters bereits in einer verhältnismäßig frühen Zeit seiner künstlerischen Tätigkeit. Als Werk dieser früheren Periode ist es auch dadurch von Interesse, daß der hier besonders deutliche Einfluß von Piero della Francesca es wahrscheinlich erscheinen läßt, daß Fiorenzo wohl auch unter diesem Meister einen Teil seiner Lehrzeit verbracht hat. Ferner fanden wir auch hier wieder direkte Anklänge

---

[1] Daß die Tafeln jedenfalls alle in derselben Werkstatt und unter einer Leitung ausgeführt sind, beweist auch die bei allen gleichartig gemalte Einfassung, welche einen mit bunten Perlen und Edelsteinen besetzten Rahmen nachahmt.

an die Florentiner Schule, während Einflüsse gleichzeitiger Peruginer Meister fast garnicht hervortreten.[1] So liefern auch diese Arbeiten gerade als Frühwerke wiederum den Beweis, daß Fiorenzo im Norden von Umbrien und an der Grenze von Toskana seine künstlerische Bildung empfangen hat.

---

5. VERSCHIEDENE UM DIE MITTE UND IN DER ZWEITEN HÄLFTE DER SIEBZIGER JAHRE ENTSTANDENE WERKE FIORENZOS.

Fast vollständig stimmen mit den soeben besprochenen Darstellungen der Bernardins-Legende drei zusammengehörige Tafeln im Louvre im Stilcharakter überein, und dürften daher wohl gleichzeitig mit jenen entstanden sein. Dieselben befinden sich in der «Salle des Primitifs» (Nr. 1415. I. II. III. Phot. Braun u. Co., Abb. 19) und sind an Ort und Stelle und im Katalog als Werke des Pesellino ausgegeben. Diese Bilder weichen jedoch von allen übrigen dem Pesellino mit Recht oder Unrecht zugeschriebenen Kunstwerken vollkommen ab,[2] wohl aber zeigen dieselben alle Eigentümlichkeiten, die wir bei Fiorenzo di Lorenzo und besonders auf den Tafeln mit den Wunderdarstellungen des h. Bernhard in Perugia kennen lernten. Venturi hat hierauf vor kurzem in der «Arte»[3] aufmerksam gemacht, und wie ich glaube, mit vollem Rechte, denn schon vor der Veröffentlichung durch Venturi erkannte ich unabhängig an Ort und Stelle die Gleichheit im Stil mit der Bernardins-Legende, sodaß ich bereits entschlossen war, auch die Bilder im Louvre dem Fiorenzo zuzuschreiben. Diese sind ebenfalls im kleineren Maßstabe gehalten,[4] und ursprünglich Teile eines Altärchens gewesen. Die beiden Hauptbilder (Katalog Nr. 1415 II und III) führen uns Wunder der Legende eines h. Kardinals vor

---

[1] Crowe u. Cavalcaselle (IV, 1, S. 160) weisen allerdings auf gewisse Eigentümlichkeiten hin, die an Bonfigli erinnern. Im ganzen aber ist der Stil dieser Bilder grundverschieden von demjenigen dieses Zeitgenossen Fiorenzos. Manche heftige Gebärden, welche etwas an die Kunstweise der Maler von Ferrara und andere norditalienische Schulen erinnern, und als Beweis angeführt werden, daß Fiorenzo auf seiner Wanderschaft auch in Oberitalien gewesen sei, dürften wohl eher auf Einwirkungen der Kunst des Niccolo da Foligno zurückzuführen sein.

[2] Weissbach, Pesellino und die Romantik der Renaissance, erwähnt diese Tafeln des Louvre nicht.

[3] L'Arte, Jahrg. IV, Heft 9—10, September bis Oktober 1901, S. 346. Daselbst auch Abbildung aller drei Bilder.

[4] I. Höhe, 0,28 m, Breite, 0,27 m. II. Höhe, 0,31 m, Breite, 0,29 m.

Augen, das dritte kleinere Bild (I), welches zur Bekrönung gedient haben mag, zeigt einen im Grabe aufgerichteten Christus.

Auf der einen Wunderdarstellung sehen wir zwei zum Tode Verurteilte am Galgen hängen, die ihrer Unschuld wegen von dem Heiligen unterstützt und so am Leben erhalten wurden. Die Gestalten weisen alle Eigentümlichkeiten der Kunst Fiorenzos auf. Die Gesichter tragen die typischen Züge mit den scharf umränderten Lippen; die nackten Körper erinnern an die h. Sebastiane von Fiorenzo und auch die eigentümlich stark aufwärts gebogenen großen Zehen fehlen nicht. Bei dem Heiligen sind die gespreizten Finger charakteristisch. Vollkommen wie auf der Bernardin-Legende in Perugia ist der rechts mit ausgebreiteten Händen würdevoll dastehende Zuschauer gegeben, so daß dieser durch Gebärde, Gesichtstypus und Tracht allein schon beweisen würde, daß die Tafeln im Louvre Werke des gleichen Künstlers sind. Zudem sind auch die Farben in der Gewandung dieses Mannes, rosa und schwarz, in ihren etwas harten und trockenen Tönen die gleichen, welche uns auf den Bildchen in Perugia begegnen und sich genau in dieser Weise, außer bei Fiorenzo, bei keinem anderen zeitgenössischen Maler finden. Die Landschaft mit den schlanken, einzelstehenden Bäumen ist völlig Umbrisch, und die scharf auf das Laubwerk aufgesetzten Lichter sind wiederum eine besondere Stileigentümlichkeit Fiorenzos.

Auf dem zweiten, daneben hängenden Bilde sieht man die Heilung oder Wiedererweckung eines Bischofs (Abb. 8), welcher sich zum Staunen der das Bett umstehenden geistlichen Würdenträger mit gefalteten Händen soeben auf seinem Lager aufgerichtet hat. In der Mitte des Bildes oben erscheint in einer Wolke der das Wunder vollbringende Heilige in seiner Kardinalstracht, genau in derselben Weise, wie auf vielen der Täfelchen in Perugia der h. Bernhard erscheint. Von stilistischen Merkmalen möchte ich besonders auf die spitzen Faunsohren des geheilten Bischofs, sowie von zwei der umstehenden Geistlichen aufmerksam machen. In gleicher Weise entspricht die Bildung der Hände der Art unseres Meisters. Eine Gestalt im Vordergrunde, welche dem Beschauer den Rücken zukehrt, gleicht in allen Einzelheiten, besonders aber in der Fältelung des Gewandes vollkommen der ebenfalls im Vordergrunde stehenden und in Rückansicht gegebenen Figur auf einem Bilde der Bernardins-Legende in Perugia, der Darstellung der Erweckung des in einen Brunnen gefallenen Mädchens.[1]

---

[1] Diese auffallende Uebereinstimmung führt auch Venturi (in dem angeführten Aufsatze) als Beweis für die Urheberschaft Fiorenzos an.

Solche Aehnlichkeiten müssen überzeugen, daß kein anderer als Fiorenzo auch diese Tafeln im Louvre gemalt hat.

Die dritte zugehörige Tafel zeigt den im Grabe aufgerichteten Christus auf Goldgrund gemalt. Der Sarkophag ist mit hübschen Zieraten versehen, in denen wieder die architektonische Begabung Fiorenzos hervortritt. Typisch für den Meister sind auf diesem Bilde nur die Hände mit ihren knochigen, gespreizten Fingern. Im übrigen ist das letzte Bild weniger charakteristisch als die beiden übrigen.

Venturi glaubt, daß alle drei Bilder nur Teile eines größeren Altarwerkes seien, zumal die Wunder des Heiligen nicht genügend auf den vorhandenen Stücken erklärt seien, um ohne weiteres verstanden zu werden. Diese Vermutung hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, trotzdem möchte ich doch darauf hinweisen, daß die drei Bildchen auch sehr gut ein vollständiges, kleineres Altarwerk gebildet haben können, und daß in damaliger Zeit schon durch den Ort, an welchem das Gemälde sich befand, über den Heiligen und seine Wundertaten schwerlich Zweifel obgewaltet haben können.

Trotz so mannigfacher Aehnlichkeiten, ja Uebereinstimmungen mit der Reihe der Legenden-Darstellungen in Perugia tragen die Bilder im Louvre doch einen bereits etwas fortgeschritteneren Charakter. Die Gestalten sind nicht mehr so miniaturartig, klein und befangen, sondern in größeren, freieren Zügen gegeben und wohlgelungen; besonders im Gesichtsausdruck zeigen sie oft eine vollendete Schönheit verbunden mit tiefer Innigkeit. Wegen dieses freieren Stiles glaube ich, daß die Bilder im Louvre, welche übrigens vollkommen eigenhändig ausgeführt und sehr gut erhalten sind, um ein geringeres später geschaffen wurden, als die Tafeln von Perugia.[1]

Ebenfalls noch in die frühere Schaffensperiode unsers Meisters, vielleicht etwas später, als das eben besprochene Altarwerk im Louvre, möchte ich einen h. Sebastian setzen, welcher sich in der Pinakothek zu Perugia befindet[2] (Kab. IX, Nr. 11, Al. Nr. 5652). Derselbe zeigt einerseits viele Anklänge an die Bernardins-Legenden, andererseits noch viel Einfluß der Florentiner Kunst.

Der von Pfeilen durchbohrte Heilige ist an eine Säule gebunden, hinter welcher sich eine Architektur aufbaut, die jedoch, wie ein zerbrochener Bogen beweist, von dem Maler als Ruine gedacht ist. Diese

---

[1] Venturi datiert die Bilder im Louvre früher, welcher Ansicht ich nicht beipflichten kann.

[2] Auch Berenson führt dieses Bild in dem Kataloganhang zu dem Büchlein «Central Italien Painters», als frühes Werk Fiorenzos an.

malerisch-dekorative Füllung des Hintergrundes fanden wir bereits in derselben Weise auf dem die Erweckung des ertrunkenen Mädchens durch den h. Bernardin schildernden Bilde. Da sie auf andern Werken Fiorenzos aber nicht wiederkehrt, ist sie ein Beweis, daß die beiden Bilder ungefähr in der gleichen Zeit entstanden sein dürften. Unten rechts schaut ein ziemlich markanter und realistischer Porträtkopf hervor, offenbar derjenige des Bestellers;[1] dieser erinnert in seiner bestimmten Zeichnung und dem scharfen Profil an Porträts von Piero della Francesca. Links ist der Raum mit einem jener schlanken Umbrischen Bäume ausgefüllt. — Die Gestalt des Heiligen läßt in anatomischer Beziehung noch etwas zu wünschen übrig, doch ist der Ausdruck des Gesichts tiefernst und schön, noch vollkommen frei von der Sentimentalität Peruginos und der späteren Schule von Perugia. Die Gestalt hat in der scharfen Zeichnung, sowie im Ausdruck Vieles von Piero del Pollajuolo, von dem eine ganz ähnliche Sebastiansfigur im Pitti zu Florenz sich befindet. Ein charakteristisches Merkmal für Fiorenzo sind hier wieder die stark aufwärts gebogenen großen Zehen der Füße. Die Architektur in ihrem Ornament, und der nach Fiorenzoscher Art marmorierte Hintergrund sind dieselben, welche wir auf den Darstellungen aus der Bernardins-Legende fanden und ein Beweis mehr, daß dieses treffliche Kunstwerk mit Recht unserm Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben wird, und zwar gehört dasselbe, wie ich glaube, in eine Schaffensperiode bald nach 1473, also ungefähr in die Mitte der siebziger Jahre.

In Form und Ausdruck bereits bedeutend fortgeschrittener ist ein in der zweiten Hälfte desselben Jahrzehntes entstandenes Fresko in Deruta, einem Oertchen der Umgegend von Perugia, welches Fiorenzo di Lorenzo ebenfalls zugeschrieben wird.[2] Das Wandgemälde befindet sich in der Kirche S. Francesco, für gewöhnlich vollkommen verdeckt von einem großen Altarbilde aus späterer Zeit, das man erst herunter nehmen lassen muß, um das Kunstwerk Fiorenzos in Augenschein nehmen zu können.

Das Fresko (Abb. 9) stellt die Heiligen Rochus und Romanus dar, welche sich von tiefrotem Hintergrunde abheben. In der Mitte des Bildes sieht man oben Gott Vater in einer Glorie. Den unteren Abschluß bildet eine naturgetreue Ansicht von Deruta, auf welcher

---

[1] Das Gemälde ist offenbar von einem Angehörigen der Familie Narducci in Auftrag gegeben, da es mit deren Wappen versehen ist.

[2] Crowe u. Cavalcaselle (Deutsche Ausg. IV, 1, S. 144); Burckhardt-Bode, Cicerone, 678 g; u. A. Nicht angeführt bei Berenson (Central Italien Painters).

man alle bedeutenderen Bauwerke erkennt, die das, wie alle kleinen Landstädtchen Italiens, seit dem Mittelalter keiner Veränderung unterworfene Oertchen noch heute schmücken. Oberhalb dieser Ansicht befindet sich die Inschrift: «Decreto publico d...... MCCCCLXXV ...» So weit die Jahreszahl zu lesen ist, lautet dieselbe also 1475, weswegen dieses Jahr auch allgemein als die Entstehungszeit des Bildes betrachtet wird. Ich möchte jedoch darauf aufmerksam machen, daß das Bild an der rechten Ecke unten beschädigt ist (wie auch auf unserer Abbildung zu sehen ist), und zwar fehlt ein Stück gerade dort, wo die Jahreszahl endet. Da die Inschrift auf der anderen Seite hart am Rande beginnt, erscheint es mir unwahrscheinlich, daß der letzte Raum nicht ausgefüllt gewesen ist; daher glaube ich, daß die Zahl noch eine Fortsetzung gehabt hat.[1] Es wäre noch Platz für drei I-Striche, sodaß die Jahreszahl also 1478 gelautet haben könnte. Wenn sich nun auch genau das Jahr nicht mit Sicherheit feststellen läßt, so ist es für die Stilkritik immerhin von größter Wichtigkeit, daß wir unbedingt die zweite Hälfte der siebziger Jahre als Entstehungszeit annehmen müssen. — So erklärt sich auch der bedeutendere Fortschritt, den dieses Werk gegenüber den bisher betrachteten aufweist. Zwar erkennt der Beschauer auch hier noch viele Eigenarten der früheren Werke Fiorenzos wieder, aber das Ganze ist in Form und Farbe bereits ungleich feiner und harmonischer, und die Verkürzung ist ebenfalls viel besser gelungen, als auf einem der früheren Bilder. Der Ausdruck des edeln, nach oben blickenden Antlitzes des h. Romanus[2] ist ein höchst vollendeter und bereits mit einem schönen Zuge der Begeisterung erfüllt. Dabei sind die Linien und Modellierung in der Weise Fiorenzos bestimmt und ohne Weichlichkeit,[3] noch an die Florentiner Schule, an Pollajuolo und Andrea del Verrocchio erinnernd. Mit der rechten Hand stützt sich der Heilige auf einen Stab, die Linke zeigt ausgebreitet die typische Bewegung, welche wir so oft bei

---

1 Auch J. C. Graham weist auf die Möglichkeit hin.

2 Dasselbe ist in Verkürzung gegeben, was Fiorenzo in seiner frühesten Periode nicht gewagt haben würde; hierin ist daher ebenfalls ein Fortschritt seines künstlerischen Könnens zu erkennen.

3 Crowe u. Cavalcaselle finden den Gesichtsausdruck von «absichtlicher» Lieblichkeit und erkennen hierin bereits eine Aehnlichkeit mit Peruginos Gestalten. Es sei zugegeben, daß dieser Zug weiter ausgebildet zu den schwärmerischen Kopftypen von Rafaels Lehrer führen könnte; doch möchte ich trotzdem darauf hinweisen, wie hier gerade jener süßlich-schwärmerische Charakter der Kunst Peruginos noch völlig fehlt, vielmehr ein herrlicher Zug tiefernster Andacht auf dem schönen Antlitz liegt.

Fiorenzo finden, mit dem stets wiederkehrenden Merkmal des abgebogenen kleinen Fingers, und den scharf gebogenen Gelenken.

Der h. Rochus, welcher mit dem rechten Fuß auf sein Symbol, einen Mauerstein tritt, mit der rechten Hand auf seine Wunde weist, hat einen etwas starren Gesichtsausdruck, doch sind die Züge ebenfalls die Fiorenzos Kunst eigentümlichen. Besonders fällt die scharfe Zeichnung der Mundwinkel auf. Die Gewandung ist malerisch drapiert und mit der charakteristischen, scharfbrüchigen Fältelung versehen. Die Farben der Stoffe sind sehr fein zu dem roten Hintergrund getönt.

Leider läßt die Erhaltung dieses Kunstwerkes viel zu wünschen übrig. Das ganze Fresko ist mit Nägellöchern bedeckt, um welche herum meist eine Menge Farbe und Kalk abgebröckelt ist. Außerdem hat dasselbe durch Feuchtigkeit gelitten.[1] Dieses Fresko, ein sehr vollendetes Kunstwerk, zeigt, was Fiorenzo bereits um diese Zeit bei eigenhändiger Ausführung von Arbeiten zu leisten vermochte; außerdem ist der hier noch deutlich hervortretende Florentiner Einfluß von Interesse, der nebst den übrigen bei Betrachtung der Figuren angeführten Merkmalen die Urheberschaft Fiorenzos beweist, und welcher sich, wie wir sehen werden, in der jetzt folgenden Epoche des Künstlers mehr verliert, um dann später wieder von neuem hervorzutreten.

Dieses Zurücktreten der Florentiner Weise gegenüber den Einwirkungen der mittel-italienischen Kunst gewahrt man zuerst bei drei, nach meiner Ueberzeugung ganz am Schlusse des Jahrzehnts entstandenen Tafelbildern in schmalem Format, mit Heiligengestalten auf Goldgrund in der Galerie zu Perugia (Kab. IX, Nr. 12—14). Die Bilder, welche die Heiligen Dignamerita, Antonius Abbas und Katharina darstellen, gehören nicht zu den bedeutendsten Werken Fiorenzos, weshalb dieselben anstatt diesem Künstler auch schon dem Lodovico D'Angeli zugeschrieben wurden.[2] Von diesem befindet sich ein bezeichnetes Gemälde im Dom zu Perugia. Die daselbst hervortretenden ganz eigentümlichen Merkmale seiner Malweise kann ich auf den genannten Heiligenfiguren nicht wiederfinden, wohl aber zeigen dieselben

---

[1] In dieser Beziehung wirkt das große, unkünstlerische Leinwandbild, von welchem das Fresko dauernd bedeckt ist, sehr schädigend, da die Feuchtigkeit der Wand infolgedessen nicht genügend verdunsten kann. Es wäre daher sehr zu wünschen, daß das Fresko auf Leinwand übertragen und in die Pinakothek von Perugia gebracht würde, wie dies bei anderen Wandbildern Fiorenzos mit Erfolg geschehen ist. Denn bleibt dasselbe an seinem jetzigen Ort, ist zu fürchten, daß es von Jahr zu Jahr mehr der Zerstörung anheim fällt, was für die Kunstgeschichte ein unersetzlicher Verlust wäre.

[2] Crowe u. Cavalcaselle, IV, 1, S. 174.

alle Eigenschaften des Stiles von Fiorenzo di Lorenzo, auf dessen Bildern ähnliche Gestalten überall vorkommen.

So gleicht der h. Antonius in seinem ernsten Ausdruck und dem würdevollen streng gezeichneten Gesichtstypus dem h. Paulus auf dem bezeichneten Altarwerk. Besonders die Hände sind ganz dieselben, welche wir bei Fiorenzo kennen gelernt haben, und auch das Ohr läuft nach oben spitz zu. — Desgleichen zeigt die h. Katharina, das best erhaltene Bild unter den dreien, vollkommen die Art und Weise unseres Meisters. Das Gesicht mit dem scharf geschnittenen Mund gleicht mancher von Fiorenzos Hand gemalten Madonna. Auch hier findet sich das Faunsohr, und zwar in ungewöhnlich ausgeprägter und auffälliger Weise, was bei dieser weiblichen Heiligen befremdet. Wenig ausgeprägt und nicht eben gut gezeichnet sind dagegen die Hände, welche sehr an diejenigen auf den Flügeln jenes in der Frühperiode entstandenen Triptychons (Saal VIII, Nr. 30 u. 5 u. 6) erinnern, welche ich als Werkstattarbeiten bezeichnete. Deshalb erscheint es mir auch sehr wahrscheinlich, daß ebenfalls an diesen drei [1] Gemälden Gesellen tätig gewesen sind, aber ihrem Grundcharakter nach sind es doch Werke des Fiorenzo di Lorenzo. In der Art und Weise, wie diese Gestalten sich geben, tritt uns weniger der Florentinische, als vielmehr der Alt-Umbrische und Sienesische, mehr beschauliche Charakter entgegen, was mich bestimmt, diese Malereien nicht in die früheste Periode des Meisters zu setzen. Da andererseits gewisse Unvollkommenheiten eine spätere und reife Zeit ausschließen, glaube ich, daß die Datierung an den Schluß der siebziger Jahre die richtige ist.

Die nächste Verwandtschaft im Stilcharakter mit diesen drei eben besprochenen Bildern zeigen zwei Tafeln von ähnlichem Format in der Galerie zu Altenburg,[2] auf welchen die Heiligen Magdalena und Johannes der Täufer in ganzer Figur, ebenfalls auf Goldgrund dargestellt sind. Diese hübschen und wohlerhaltenen Bilder sind mit vollem Recht in dem Katalog der Galerie [3] Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben, mit dessen Stil dieselben in allen Einzelheiten überein-

---

[1] Das dritte dieser drei Bilder, welche vielleicht Teile eines größeren nicht mehr erhaltenen Altarwerkes sind, stellt die h. Dignamerita dar, es ist sehr schlecht erhalten, aber, so viel man erkennen kann, schließt auch dieses sich dem Stilcharakter der beiden übrigen vollkommen an.

[2] Nr. 110 und Nr. 111. Reproduziert: Jahrgang III der kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen.

[3] Verfaßt von Felix Becker, 1898.

stimmen.[1] Die Form der Hände, sowie des übermäßig spitzen Ohres der h. Magdalena, einer Figur von übrigens berückender Anmut, und saubersten Ausführung, ist ganz dieselbe, wie bei den weiblichen Heiligen der genannten Peruginer Tafeln, desgleichen findet sich gerade auf diesen der feingeschnittene Mund mit dem Grübchen im Kinn in eben derselben Weise. Desgleichen erinnert Johannes der Täufer in dem strengen Ernst des Ausdrucks, der sorgfältig durchgeführten Muskulatur und guten Zeichnung der nackten Körperteile völlig an die übrigen Täufergestalten Fiorenzos.

Auch die Farbentöne in den Gewändern sind ziemlich die gleichen, wie auf den Bildern zu Perugia; so findet sich das schöne Saftgrün des Gewandes der Magdalena ganz ebenso bei der h. Dignamerita in Perugia wieder, nur zeigt das Kolorit in Altenburg noch mehr die ursprüngliche Frische, welche wohl durch eine zweckentsprechende Reinigung verursacht ist, während die Farben der Tafeln in Perugia entsprechend der schlechteren Erhaltung stumpfer und schmutziger sind.

So scheint mir der stilkritische Vergleich zur Genüge zu beweisen, daß die Tafeln in Altenburg von Fiorenzos Hand geschaffen wurden und zwar, der besonderen Aehnlichkeit mit den Gemälden in der Galerie zu Perugia (IX, 11—14) wegen, offenbar gleichzeitig mit diesen. Ja, fast möchte ich glauben, daß alle fünf Tafeln ursprünglich Teile eines größeren Altarwerkes waren.

Nicht jedoch vermag ich der im Katalog Ausdruck verliehenen Meinung zuzustimmen, daß die dem Fiorenzo zugeschriebene Madonna von 1481 im Berliner Museum (Nr. 129) das Mittelbild zu den Altenburger Tafeln gewesen ist, obgleich diese ihrer Form nach ehedem Seitenbilder oder Flügel waren. Zwar schließt die Madonna in Berlin gleich den Altenburger Tafeln spitzbogig ab, und auch die Maßverhältnisse würden kein Hindernis bilden, da Mittelbilder ja stets breiter und meist auch etwas höher sind als die Flügel,[2] aber zwingende Gründe sind dies doch nicht, zumal der Spitzbogen in damaliger Zeit

---

[1] Berenson, Central Italien Painters, S. 151, führt die Bilder unter dem Namen des Lorenzo di S. Severino (d. Jüng.) an, welcher Zuschreibung ich aus stilistischen Gründen nicht zustimmen kann.

[2] Die Maße der verschiedenen Tafeln sind folgende:

Altenburger Tafeln:	Höhe: 121 cm	Breite 42 cm
Berliner Madonna:	» 144 »	» 66 »
Tafeln in Perugia:	» 111 »	» 41 »

Letztere schließen nicht spitzbogig. Die Altenburger Bilder sind 1843 in Rom aus der Sammlung Cocchetti erworben, das Berliner Gemälde 1821 aus der Sammlung Solly.

häufig in der Malerei wiederkehrt. Hingegen kann ich in der Berliner Madonna, die ich im späteren Abschnitt noch ausführlicher besprechen werde, weder die gleiche Hand, noch den gleichen Stil wie in den Altenburger Tafeln entdecken, noch überhaupt die Weise des Fiorenzo di Lorenzo. Die Tafeln in Altenburg sind die einzigsten Gemälde in Deutschland, welche ich als Werke von der Hand Fiorenzos anerkenne.

Als authentisches Werk aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre glaube ich ferner (nach einer im Nachlaß von Adamo Rossi von mir gefundenen Notiz zu schließen) das auf Leinwand übertragene, aber fast völlig ruinierte Fresko einer «Madonna della Misericordia» betrachten zu können. Es befindet sich jetzt im Saal XIV (Sala dei Stacchi, meist verschlossen) der Pinakothek (Nr. 12) und hatte seinen ursprünglichen Platz am Hospital von S. Egidio in der via Longara, wie aus dem Katalog hervorgeht, der das Wandbild übrigens ebenfalls als authentisches Werk Fiorenzos bezeichnet. An jener Stelle sah es noch Adamo Rossi und las unter demselben folgende Inschrift:

HOC · OPVS · FECIT · FIERI · DNVS · *t*
GALEOCTVS · CHANONICVS · S*ti* ·
LAVRENTII · MCCCCLXXVI *et* · TPE ·
IPSIVS DÑI · GALEOCTI · MM · PP ·
PRIORES ISTIVS F · COMPLETV *m*
FVIT · XXXI · M · F*loren*T*iu*S LAV*rentii*
*pi*NXIT.

Die in Majuskeln gegebenen Buchstaben waren noch zu Rossis Zeit vorhanden, während diejenigen in Kursivschrift von dem Peruginer Gelehrten ergänzt wurden. Heutigen Tages ist nicht die geringste Spur von dieser Inschrift mehr vorhanden, weder auf dem Bild selbst in der Galerie, noch an dessen ursprünglichem Platze. Sehr zu bedauern ist, daß in dieser uns von Rossi überlieferten Inschrift gerade bei dem Namen des Künstlers die Ergänzung eine sehr starke, desgleichen auch gerade die Jahreszahl nicht vollständig ist. Aber immerhin scheint es mir, daß Rossi aus den fünf erhaltenen Buchstaben des Künstlernamens F . . . . . S und LAV . . . mit Recht Florentius Laurentii ergänzt hat, denn auch in den Künstlermatrikeln Perugias kommt kein anderer Meistername vor, auf welchen sich diese Buchstaben in dieser Stellung deuten lassen. Daß dieselben überhaupt zu dem Namen des Künstlers gehörten, beweist wohl zur Genüge das Wort: «pinxit» am Schluß, über dessen richtige Ergänzung kein Zweifel obwalten kann.

Somit hätten wir ein zweites, durch eine Inschrift beglaubigtes Werk Fiorenzos, aber leider ist dasselbe so vollständig ruiniert, daß es nicht nur für den künstlerischen Genuß, sondern auch für die Stilkritik fast völlig unbrauchbar ist. Die meisten Gesichter, besonders auch dasjenige der Madonna, sind durch Abblätterung des Kalkes völlig unkenntlich geworden, und selbst von den Farben sieht man nur noch einzelne Fragmente. — Es ist dies für die Kenntnis unseres Meisters um so bedauerlicher, da nur so wenig absolut beglaubigte Werke auf uns gekommen sind, wir aber trotz dieser von Adamo Rossi gelesenen Inschrift für unsere stilistische Beurteilung Fiorenzos nach wie vor fast ausschließlich auf die Malereien des Altares von S. Francesco angewiesen sind. Nur ganz unten auf dem großen, eine ganze Wand einnehmenden Fresko, lassen sich noch ein paar Kinderköpfe erkennen. Diese tragen die gleichen Züge, wie die Maria umgebenden Engelköpfchen in der Lünette aus S. Francesco, auch erkennt man an ihnen besonders deutlich das spitze Faunsohr.

Der wissenschaftliche Wert für uns, daß dieses Werk als ein beglaubigtes gelten kann, besteht somit leider nur darin, daß dadurch erhärtet wird, daß Fiorenzo zu bedeutenden Arbeiten herangezogen wurde, also entgegen einer neuerdings aufgestellten Behauptung,[1] ein in seiner Vaterstadt geschätzter Maler war.

Ferner berechtigt dasselbe uns zu der Vermutung, daß die Werke Fiorenzos vielleicht deswegen so selten sind, weil ein großer Teil von Wandmalereien seiner Hand wahrscheinlich auf gleiche Weise zugrunde ging. Fast scheint es, als habe Fiorenzo bei seinen Freskenmalereien nicht verstanden, Farbe und Kalk so zu mischen, daß sie die Jahrhunderte überdauern, da die Beispiele für halbzerstörte Fresken seines Stils mannigfaltige sind.

Aus den achtziger Jahren vermag ich außer dem vielfach erwähnten Werk aus S. Francesco von 1487 kein anderes inschriftlich datiertes Werk unserem Künstler zuzuweisen, wohl aber glaube ich, daß vielleicht noch ganz am Ende dieses Jahrzehntes das schöne aus dem Kloster Monteluce stammende Tafelbild der Anbetung der Hirten in der Galerie zu Perugia (Saal VIII, Nr. 2, Abb. 10) geschaffen wurde, dessen Entstehungszeit nicht überliefert ist. Es gehört dasselbe entschieden zu den besseren Werken, welche uns von der Hand Fiorenzos erhalten sind. Es erscheinen in diesem wiederum von Neuem starke Anklänge an die Kunst der Arno-Stadt, welche, wie wir sahen, bei den zuletzt besprochenen Bildern etwas mehr in den Hintergrund traten.

[1] Broussolle a. a. O.

Zur Rechten des Bildes kniet Maria, die Hände anbetend zusammengelegt vor dem göttlichen Kinde, im Antlitz jene sanfte mit feierlichem Ernst gepaarte Anmut, welche alle Mariengestalten Fiorenzos auszeichnet. Maria gegenüber kniet Joseph mit ausgebreiteten Händen völlig in derselben Stellung. Das Jesuskind, von etwas steifen Körperformen, liegt auf den Kleidern der Eltern, genau in der Mitte des Bildes, sodaß die Gruppe fast allzu symmetrisch, beinahe abgezirkelt erscheint. — Ganz links knieen die Hirten, Gestalten voll inniger Andacht und natürlicher Schönheit. Auf der rechten Seite ist der Raum durch ein als Pferg dienendes Gemäuer mit Ochs und Esel ausgefüllt: Diese Tiere zeigen eine etwas hölzerne Bildung und verraten kein so großes Studium nach der Natur, wie der besser gelungene und schon naturwahre, schöne Hund, welcher auf der entgegengesetzten Seite sich als treuer Begleiter neben seine Herrn, die Hirten, gelegt hat.

Der Hintergrund ist ebenfalls völlig symmetrisch angeordnet. Hinter der h. Familie erhebt sich eine Hütte, in welcher dicht gedrängt ein Chor entzückender Engelgestalten schwebt, von denen einige singen, andere auf Instrumenten musizieren, noch andere in beschaulicher Anbetung des sich vor ihren Augen abspielenden Wunders verharren. Die Mannigfaltigkeit des sehr individuellen Ausdrucks in den lieblichen Gestalten ist eine überraschende und bildet wiederum einen Fortschritt gegenüber demjenigen, was wir bisher von Fiorenzo kennen gelernt haben. Besonders diese Engel erinnern den Beschauer sehr an die Florentiner Kunst, doch ist es nicht die Nachahmung eines besonderen Meisters, welche man hier erkennt, sondern der selbständig schaffende Künstler hat die verschiedenartigsten Eindrücke verarbeitet. Da sind einige Gestalten, welche uns an Botticelli erinnern, andere an Fra Filippo Lippi, mehrere ruhige, ernstere an Ghirlandajo. Daneben kann man aber auch Nachwirkungen des Piero della Francesca und Bonfigli wahrnehmen.

Zu beiden Seiten dieser Hütte mit dem Engelchor eröffnet sich ein Ausblick in eine weite, duftige Ferne. An den äußersten Enden schließt der Hintergrund zu beiden Seiten vollkommen gleichmäßig mit je einem Tufffelsen von pilzartiger Form ab, jenem charakteristischen Merkmal für Fiorenzos Landschaften. Auf dem Plateau des Felsens zur Linken weilen Hirten mit ihrer Herde, welche soeben die Verkündigung von Christi Geburt durch einen heranfliegenden Engel empfangen, während vom Rande des Felsens rechts herab ein Hirte zwei untenstehenden Genossen die frohe Botschaft verkündet.

Die Einzelheiten dieses Gemäldes sind liebevoll erdacht, doch läßt die Luftperspektive, die Ausführung und natürliche Anordnung, besonders bei der Nebendarstellung, noch einige Erfahrung vermissen. So sind beispielsweise die Ziegen auf dem hinteren Felsplateau, im Verhältnis zu den Bäumen auf einem in viel größerer Nähe vorgelagerten Hügel, viel zu groß. Außerdem stehen sie auf dem sonderbaren Felsen wie Kinderspielzeug, unbelebt und starr. Ebenso ist der pilzartige Felsen rechts etwas eigentümlich und der Beschauer hat die unangenehme Empfindung, als müsse die am äußersten Ende stehende Gestalt herunterstürzen. Diese Mängel, sowie die noch etwas gebundene, allzu symmetrische Komposition bestimmen mich, dieses Bild, trotzdem es in vielem, wie besonders in der wunderbaren Anmut und Mannigfaltigkeit der Physiognomieen, die bisher besprochenen Bilder bei weitem übertrifft,[1] doch noch nicht für ein Spätwerk zu halten. Ich möchte dasselbe in die Periode bald nach 1487 einreihen, denn bei den datierten späteren Werken werden wir erkennen, daß Fiorenzo die gerügten Mängel abgelegt hat. Außerdem spricht auch das Kolorit für die Entstehung in dieser mittleren Periode. Waren die Farben auf den frühen Bildern und auch noch auf dem Gemälde von 1487 oft etwas dumpf, und durch zu scharf aufgesetzte Lichter in ihrer Wirkung beeinträchtigt so gewahren wir hier zuerst eine viel größere Farbenfreudigkeit und Leuchtkraft in den Tönen. Im Vordergrund erzielt der kräftig-gelbe mit feurigem Zinnoberrot gefütterte Mantel Josephs eine vorzügliche Wirkung. Desgleichen sind auch die traditionellen Farben der Gewandung Marias hier klarer und satter als auf den früheren Bildern. Eine wahre Farbensymphonie aber sind die Gewänder der Engel im Hintergrunde; hier sind alle Abstufungen des Kolorits vertreten, in fast ebenso großer Mannigfaltigkeit wie die Charakterzüge, welche sich auf den Gesichtchen der lieblichen Himmelsbewohner wiederspiegeln und durch die Töne hindurchklingen, welche sie singend oder auf ihren Instrumenten spielend hervorbringen. Besonders in die Augen fallend ist auch hier der Gegensatz zwischen tief leuchtendem Zinnoberrot und kräftigem Gelb, Töne, welche besonders Ghirlandajo bevorzugt, dessen Einfluß auch sonst auf diesem Bilde zu erkennen

---

[1] Wegen dieses Fortschritts kann ich dies Gemälde aber auch nicht wie Berenson (Central Italien Painters, S. 142) und Frizzoni (L'arte dell' Umbria rappresentata nella nuova Pinacoteca Comunale di Perugia, S. 10) für ein Frühwerk ansehen.

ist.[1] Im Gegensatz zu dieser Farbenfreudigkeit der Mittel- und der Hauptdarstellung werden die Töne nach den Seiten zu dunkler, unscheinbarer. Dies ist zwar teilweise durch die Natur der Felsen bedingt, jedoch dürfte der Künstler nicht ohne Absicht auch für die Gewandung der knieenden Hirten ein wenig anspruchsvolles Kolorit gewählt, und dem dunklen Braun und Grau den Vorzug gegeben haben, denn unwillkürlich wird das Auge dadurch nach der Mitte und auf den Hauptgegenstand der Darstellung gerichtet. Zudem entspricht eine derartige stufenweise Abtönung des Kolorits auch der Symmetrie der Gesamtkomposition. Demnach ist also auf diesem Bilde ein Erwachen des Farbensinnes bei Fiorenzo zu bemerken, der in den Spätwerken unseres Meisters noch zunimmt. Suchte derselbe auf dem eben besprochenen Gemälde die Wirkung noch durch kräftige Gegensätze zu erzielen, so weichen diese von nun an einer wirklichen Harmonie, die wir in den zunächst zu betrachtenden Werken Fiorenzos bewundern werden. Zuvor aber müssen wir noch einen Blick auf die zu diesem schönen Tafelwerk gehörige Predella werfen.

Auf dieser Predella (Saal VIII, Nr. 3, Orig.-Phot.) sind in Medaillons zwischen Ornament Heilige in Halbfigur dargestellt, welche für die stilkritischen Untersuchungen nicht unwichtig sind, weshalb ich den ausdrucksvollsten derselben, den h. Michael, in Abbildung beigebe (Abb. 10a nach Orig.-Phot.). Dieser gleicht im Gesichtstypus bis auf die kleinsten Details verschiedenen Jünglingsgestalten auf den Bernardins-Legenden; beispielsweise sind die Züge des jugendlichen Knappen zu äußerst rechts auf dem Bilde der Wiederbelebung des in einen Brunnen gefallenen Mädchens (Al. 5660) genau dieselben, wie diejenigen des h. Michael auf dieser Predella. Gleiche Beispiele finden sich auf der Tafel mit der Geburt (Al. 5658) und der Blindenheilung (Al. 5661). Hier überall finden sich bei gewissen Jünglingsgestalten der ziemlich kleine Mund mit dicken Lippen und jener haarscharfen Zeichnung, welche für Fiorenzo so charakteristisch ist. Auch der h. Bernhard stimmt mit allen Darstellungen des gleichen Heiligen von Fiorenzo, auch derjenigen in der Umrahmung des beglaubigten Gemäldes überein. Somit hätten wir auch hierin noch einen

[1] Burckhardt-Bode, Cicerone (7. Aufl., S. 661 a, 8. Aufl., 678 f.) hebt die Annäherung an Ghirlandajo in diesem Bilde hervor.

Unter den Gruppen wird man besonders durch die Hirten an ähnliche Gestalten Ghirlandajos erinnert. Es sei nur auf die sehr gleichartige Hirtengruppe dieses Künstlers auf dem Bilde aus Sta. Trinità in Florenz (jetzt in der Akademie) hingewiesen.

weiteren Beweis, daß die Bildchen der Bernardins-Legende von Fiorenzo geschaffen wurden. Denn die Gleichheit in den erwähnten Köpfen ist eine so auffallende, daß kein Zweifel darüber obwalten kann, daß derjenige Maler, welcher die Predella der Anbetung der Hirten aus Monteluce gemalt hat, auch der Schöpfer der Bildchen aus S. Francesco gewesen ist. Da aber der Stil ersteren Gemäldes wieder genau mit den bezeichneten Malereien auf dem Altaraufsatz aus S. Francesco übereinstimmt, und auch auf der Predella sich Analogieen finden, so ist es berechtigt, hierin einen erneuten Beweis zu sehen, daß jene hübschen Wunderdarstellungen jedenfalls mit Recht unserem Meister zugeschrieben werden, ja teilweise auch von seiner eigenen Hand geschaffen wurden.

Mit diesem Gemälde aus Monteluce ist gewissermaßen die mittlere Schaffensperiode unseres Meisters abgeschlossen. In den derselben angehörigen Gemälden erkannten wir den stufenweisen Fortschritt in der Entwicklung Fiorenzos besonders deutlich. Ferner gewahrten wir zeitweise ein Zurückebben des Florentiner Einflusses, der jedoch bald darauf sich wieder von neuem kräftig geltend macht. Im folgenden treten wir nun in die Reifezeit des Künstlers ein, welche mit einem zu Anfang der neunziger Jahre entstandenen großartigen, aber wenig bekannten Werke in der Umgegend Perugias beginnt.

---

6. DIE FRESKEN IN DER KIRCHE VON MONTE L'ABATE. DIE PIETÀ AUS FARNETO.

Zu Beginn des neunten Jahrzehntes des 15. Jahrhunderts tritt uns ein Werk Fiorenzos entgegen, das in Seelenausdruck und Schönheit die bisher besprochenen weit übertrifft und einen so großen Fortschritt in dem Entwicklungsgang des Künstlers bedeutet, daß ich glaube, dasselbe mit Recht an den Anfang der Reifeperiode unseres Künstlers setzen zu können.

Es sind dies zwei große Fresken, die zwei sich gegenüberliegende Seitenaltäre der Kirche von Monte l'Abate zieren, einer früheren Abtei, welche in einem idyllischen von dem Wege nach Umbertide sich abzweigenden Seitental der Umgegend von Perugia gelegen ist, und die nach Aufhebung der Klöster in ein Gut verwandelt wurde. Die Kirche, dem Gottesdienste entzogen, dient gegenwärtig als Magazin, ist aber der interessanten Fresken und der Eingangstür mit ihrer schönen Marmorumrahmung wegen zum «Monumento Nazionale»

erklärt, wodurch wenigstens Schonung und Erhaltung der Kunstwerke nach Möglichkeit gewährleistet ist. Beide Altarfresken sind in Anordnung und Komposition offenbar Werke des Fiorenzo di Lorenzo und unter seiner Leitung geschaffen, aber in der Ausführung kann man vielfach die Mitarbeit von Schülern und Gehülfen erkennen. Von Fiorenzos eigener Hand jedoch ist, wie deutlich erkennbar, der ganze mittlere Hauptteil des Altarbildes rechter Hand (vom Eingang), welches eine Kreuzigung in einer Landschaft zwischen Maria und Johannes darstellt, sowie weiter unten im Vordergrund die Heiligen Sebastian und Rochus. Ferner zeigen die Heiligen Antonius und Bernhard auf den diesen Altar umrahmenden Pfeilern deutlich die erfahrene Hand des Meisters. Das übrige offenbart in Komposition und Ornament zwar auch vollkommen den Stil Fiorenzos, aber in Zeichnung und Ausführung trägt es die gröbere Art der Gesellenarbeit, weshalb es an künstlerischem Wert weit unter den wohlgelungenen eben genannten Teilen steht; nur diese sind daher für die Kenntnis der Weiterentwicklung unseres Meisters von Bedeutung. Die Jahreszahl 1492 an den Seiten beider Pfeiler, auf dem einen in arabischen, auf dem anderen in römischen Ziffern,[1] verrät uns die Entstehungszeit des Werkes. Eine Künstlerinschrift ist leider nicht vorhanden.

Diese Fresken sind, wohl infolge ihrer Entlegenheit, von den Kunstforschern bis jetzt wenig beachtet worden. Nur von Guardabassi und Graham sind dieselben beschrieben, sowie erwähnt von Lupattelli in einem kurzen Abriß zur Kunstgeschichte Perugias.[2] Schon Guardabassi spricht die Vermutung aus, daß das Wandgemälde rechter Hand von Fiorenzo di Lorenzo geschaffen sei, das andere jedoch nur seiner Schule angehört.

Die große Kreuzigung des rechten Altars (Abb. 11, nach Orig.-Phot.), zeigt in allen Einzelheiten so deutlich den Stil und die Eigenart Fiorenzos, daß der Beschauer sofort von dessen Urheberschaft überzeugt wird. An den Figuren finden wir überall die gute und bestimmte Zeichnung, insbesondere bei den vorne stehenden Heiligen. Auch die scharf gezeichneten Lippen, die etwas geschwellten Nasenflügel mit

[1] Auch diese letztere lautet 1492, nicht 1491, wie Guardabassi angibt. Die zweite I am Ende der römischen Ziffer ist noch ganz gut zu erkennen, wenn auch etwas undeutlicher, da diese hart an der Ecke befindlich etwas mehr verlöscht ist.

[2] Guardabassi «Monumenti dell' Umbria», S. 230. — Lupattelli, Storia della pittura in Perugia (Foligno 1895) S. 32. J. C. Graham, The problem of Fiorenzo di Lorenzo, S. 101 ff. läßt es unentschieden ob das Werk von Fiorenzos Hand ist, oder nicht. Anderweitig ist dieses Kunstwerkes sonst nirgends Erwähnung getan.

dem aufgehöhten Licht, außerdem beim h. Sebastian die vorzügliche Zeichnung des nackten Körpers mit der deutlichen Angabe der Muskulatur, sowie die in jener eigenartig übertriebenen Weise stark aufwärts gebogene große Zehe, endlich vor allem der strenge und ernste Ausdruck und die vornehme, ruhige Haltung der Gestalten, sind Merkmale, welche wir in dieser Weise vereinigt unter den Malern damaliger Zeit nur bei Fiorenzo finden.

Am tiefsten und wunderbar ergreifend ist die Kreuzigung selbst empfunden. Wie herrlich ist dem Künstler der Seelenausdruck herbsten Schmerzes bei Maria und Johannes gelungen! Allerdings zeigt sich in diesen Gestalten der Einfluß des großen Folignaten, aber nur das Gute, das Lebensvolle hat unser Fiorenzo von diesem übernommen, denn nichts Uebertriebenes gewahren wir hier in Ausdruck und Bewegung; die ekstatische Empfindungsweise Niccolos ist gemildert durch die klassische Ruhe der Florentiner Kunst. Nur ein Umbrischer Künstler, der zugleich mit der Florentiner Schule in Berührung gekommen ist, konnte Gestalten schaffen, die sich in ihrer Trauer so natürlich und edel geben. Auch Christus zeigt einen schönen Ausdruck des tiefen, stillen Leidens. Die Zeichnung ist auch hier gut, nur ist der Oberkörper des Gekreuzigten nach Fiorenzos Art verhältnismäßig etwas zu lang geraten, auch das spitze Faunsohr fehlt nicht.

Sehr beachtenswert und für Fiorenzo charakteristisch ist ferner die Landschaft. Links sehen wir den typischen Tufffelsen, rechts einige spitze Felskegel, wie wir solche auch schon auf einigen Bildchen der Bernardins-Legende gewahrten.[1] Besonders hübsch und wohlgelungen ist jedoch der weitere Hintergrund mit Bergen, Burgen, Gewässern, Städten und einer durch die fruchtbare Ebene sich hindurch schlängelnden Straße. Unwillkürlich wird man dabei an das fruchtbare Tibertal, welches der Künstler ja täglich vor sich hatte, erinnert. Im Vordergrund woselbst die beiden bereits besprochenen Heiligen Sebastian und Rochus am Fuße des Kalvarienberges stehen und sich

---

[1] Derartige merkwürdige spitze Kegel von gelbem Gestein kann man in Italien an einzelnen Orten der Landschaft finden; sie bilden sich dort, wo der Boden aus weichem bereits zu Lehm verwittertem Tuff besteht. Diese Erscheinung kann man auch in einem Landstrich zwischen Arezzo und Florenz gewahren, welche Gegend Fiorenzo auf seiner Wanderung nach der Arno-Stadt durchziehen mußte. Kein Wunder, daß diese sonderbaren Naturgebilde die Phantasie des jungen Künstlers anregten, sodaß er das dort Geschaute in noch phantastischerer Weise auf seinen Bildern ausgestaltete. Die erste Anregung hierzu dürfte er jedoch von der Natur selbst empfangen haben. — Ueber die Felstore siehe die Anm. oben S. 65.

von dessen grünem Abhang abheben, liegen einige merkwürdige runde kleinere und größere Steine. Die einzelnen Bäume und Büsche tragen die in Fiorenzos Weise scharf aufgesetzten Lichter, am liebevollsten aber sind einige kleine Blümchen und Gräser in der Ausführung der Natur abgelauscht.

Was endlich die Farben anbelangt, so sind diese besonders leuchtend und schön abgetönt. Die Gewänder Marias sind grau und dunkellila; Johannes trägt ein lila Untergewand mit kräftig gelbem Mantel darüber, jenem Gelb, wie Ghirlandajo es liebt und wie wir es häufig auch sonst bei Fiorenzo finden. Dieselben Farbentöne finden sich auch in der Gewandung des h. Rochus wieder, wodurch ein sehr ruhiger Gesamteindruck erzielt wird. Das Ganze ist bestrahlt von leuchtendem gelbem Sonnenlicht, welches das gesamte Bild von der duftigen Ferne bis in den Vordergrund erfüllt, wodurch ein in jeder Weise glanzvolle und harmonische Wirkung erzielt wird.

Dieses Hauptbild bedeutet somit in jeder Hinsicht einen abermaligen großen Fortschritt in der Entwicklung Fiorenzos. Vor allem macht sich dieser in dem tiefen Ausdruck des Seelenlebens sowie in der ganzen lebenswahren Weise, in welcher sich die Gestalten geben, bemerkbar. Sodann ist auch der Unterschied im Kolorit gegenüber den früheren Werken ein merklicher. Dies ist das erste Gemälde, auf welchem wir eine wirkliche Farbenharmonie und einheitliche Lichtwirkung gewahren. Noch auf dem Werke von 1487 fand sich im Auftrag und der Zusammenstellung der Farben manches auszusetzen, hier jedoch ist Fiorenzo durch stetes Streben zur vollen Reife durchgedrungen und wir werden finden, daß der uns hier zuerst entgegentretende vollendetere Stil unseres Meisters sich nun auch erhält, ja sich noch weiter zu immer größerer Vollkommenheit entwickelt.[1]

In der Umrahmung des Altares sind nur die beiden Heiligen Antonius (der Abt, Abb. 11 a) und Bernardin noch sehr charakteristisch für Fiorenzos Stil. Die übrigen im Ornament der Umrahmung verstreuten kleineren Darstellungen stehen aber an Güte hinter den bereits besprochenen sehr zurück, weshalb diese nur nach Fiorenzos Zeichnungen von Gesellen ausgeführt sein dürften. Hierzu gehört die Verkündigung, welche auf beiden den Altar einfassenden Pilastern verteilt in Medaillons oberhalb der beiden Heiligen eingefügt ist

---

[1] Dieser vollendete Stil der Fresken von Monte l'Abate ist ein Beweis, daß das uns von dem großen Altarwerk aus Sta. Maria Nuova erhaltene, trotz des Widerspruchs der Urkunden, doch im wesentlichen aus den siebziger Jahren stammt.

(Noch sichtbar auf unserer Abbildung). Jeder wird sofort erkennen, daß jenes bäuerliche, süßlich-geistlose Gesicht der Maria nicht Fiorenzos Kunst entstammen kann. Ebensowenig der Engel auf der gegenüberliegenden Seite, welcher mit der allzu dünnen Taille nicht einmal ganz frei von Zeichenfehlern ist. Sein übermäßig nach hinten sich bauschendes Gewand erinnert an Bonfiglis Stil, dessen Beispiele auf Gehülfen Fiorenzos natürlicherweise ebenfalls einwirkten, während Fiorenzo selbst sich ganz frei davon hielt.

Im Tympanon sieht man die Auferstehung Christi gemalt und in den oberen Zwickeln die Heiligen Christophorus und Blasius in Halbfigur. Der nüchterne und trockene Gesichtstypus spricht dafür, daß auch alle diese Darstellungen nur von Gehülfen gemalt sind, aber unter Fiorenzos Leitung, von welchem sicher die Entwürfe von dem Ganzen herrühren, wie das Fiorenzos Kunst entsprechende Ornament, jenes Muster mit häufigen Füllhörnern und Palmetten, beweist. Diese Verzierungen, welche in grauer Steinfarbe gegeben sind, setzt Fiorenzo häufig und so auch hier auf einen Untergrund von kräftigem Gelb, welches dem Ganzen einen schönen leuchtenden Glanz verleiht.

Diesem prächtigen Fresko gleicht im Stil sowohl, wie in der Ornamentik dasjenige des gegenüberliegenden Altares, weshalb dasselbe sicher gleichzeitig und ebenfalls nach Entwürfen und unter der Leitung Fiorenzos ausgeführt sein dürfte. Das Mittelbild ist auch hier ein recht schönes Kunstwerk, mit vielen an Fiorenzo erinnernden Zügen, aber dennoch weniger markant und bestimmt, als das Mittelbild rechter Hand und andere von Fiorenzo eigenhändig ausgeführte Arbeiten. Ich möchte daher vermuten, daß dasselbe von einem bereits selbständigen Mitarbeiter unter Oberleitung von Fiorenzo gemalt ist, und zwar glaube ich Bartolommeo Caporali als den ausführenden Maler nennen zu können, weil sich gewisse Stileigentümlichkeiten auf einem bezeichneten Werke dieses Künstlers in Montone in derselben Weise finden.[1]

Dargestellt sind auf diesem Mittelbilde des linken Altars eine Madonna auf Wolken, umgeben von einem Nimbus von Seraphinen. Außerdem die Heiligen Antonius und Bernardin und weiter unten Sebastian und Rochus, welch letztere Gruppen von Andächtigen der Maria zum Schutz gegen die Pest empfehlen. Besonders der h. Sebastian ist von schönem und edlem Ausdruck, aber etwas schwärmerischer, als es die Art Fiorenzos zu sein pflegte. Desgleichen zeigen auch

[1] Später bei Besprechung von Caporali werde ich hierauf zurückkommen.

Maria und Rochus, sowie die Seraphimköpfe Typen, welche denen Fiorenzos nahe kommen, aber nicht vollkommen mit diesen übereinstimmen, und auch eine weniger einwandfreie Zeichnung aufweisen. Die Farben sind auch hier leuchtend, und die Gesamtstimmung ist ähnlich wie auf dem anderen Altarbild. Die Pfeiler sind mit Medaillons von Propheten und Sibyllen geziert und an den Ecken befindet sich hier ebenfalls eine Verkündigung. In der Höhe ein segnender Christus in Halbfigur, und ganz oben im Tympanon in einer Seraphimglorie Gott Vater; alles dies läßt im Stilcharakter deutlich die Schule Fiorenzos erkennen.

Somit hätten wir in dieser alten Klosterkirche ein gutes Zeugnis von Fiorenzos Schaffen und zwar besonders in den eigenhändig ausgeführten Teilen ein wohl erhaltenes Werk seiner Vollkraft, welches zeigt, was der Meister auf dem Höhepunkt seines Lebens und in seiner Reife zu leisten imstande war.[1] Besonders wichtig sind die Wandbilder noch durch ihre inschriftliche Datierung und durch ihre verhältnismäßig gute Erhaltung, welche sie der trockenen Lage der Kirche und der daraus folgenden Trockenheit der Wände verdanken.

Mit diesen Fresken in Monte l'Abate, insbesondere mit der Kreuzigung und ihrem Hintergrunde im Stilcharakter vollkommen übereinstimmend und daher, wie ich glaube, ungefähr gleichzeitig entstanden ist ein in der Galerie zu Perugia (Saal VIII, Nr. 44) befindliches auf Leinwand gemaltes Temperabild, welches eine Pietà, mit Maria, Hieronymus und Maria Magdalena darstellt.[2] Der Leichnam Christi liegt auf dem Schoße der Mutter, welche ihn mit der Rechten umfängt, im Antlitz den Ausdruck unendlichen Schmerzes, welcher mit vollendeter Kunst geschildert ist. Diese Gesichtszüge, mit den fein geschnittenen Lippen, gleichen vollkommen denen der Mutter Jesu auf dem Fresko in Monte l'Abate. Von vollendeter Kunst zeugt auch der Leichnam in seiner starren kalten Ruhe und den doch so edlen Zügen im göttlichen Ant-

---

[1] Ich kann mich nicht der Ansicht von Crowe u. Cavalcaselle anschließen (IV, 1, S. 163), daß Fiorenzo bereits in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts, als er das Altarwerk von Sta. Maria Nuova in Auftrag erhielt und das Fresko in Deruta malte, in seiner «Reife» und «Vollkraft» stand. Schon ein Hinblick auf die lange Dauer seines Lebens läßt dies nicht wahrscheinlich erscheinen, denn Fiorenzo war damals noch verhältnismäßig jung. Vor allem aber zeigen alle seine späteren Werke noch einen großen Fortschritt und eine weitaus größere Vollendung als diejenigen der siebziger Jahre. Weisen doch die Verfasser der «Geschichte der ital. Malerei» selbst noch eine ganze Reihe von Unzulänglichkeiten in jenen früheren Arbeiten nach, welche in späteren Werken mehr und mehr vermieden werden.

[2] Laut Inventar und Katalog stammt das Bild aus der Kirche von Farneto.

litz. Neben dieser Gruppe knieen links Hieronymus, rechts Maria Magdalena, letztere eine Gestalt von vollendetem Formen- und Bewegungsausdruck. Sie erinnert etwas an ähnliche Figuren Signorellis, ist aber vor allem eine fast genaue Wiederholung der knieenden Frauen auf der Wiederbelebung des Mädchens und des Abgestürzten der Bernardins-Wunder. Stilkritisch sei besonders auf die sich scharf und unvermittelt bei der Berührung des Bodens brechenden Gewänder aufmerksam gemacht, welche völlig mit Fiorenzos Weise übereinstimmen und weit entfernt sind von der weichen, flüssigen Art des Pietro Perugino, welchem Künstler das Bild bereits zugeschrieben wurde.[1] Vollkommen in der Art Fiorenzos ist ferner die Landschaft gegeben, mit ihren feinen Formen und Tönen, und den merkwürdigen Felsformationen, welch letztere sich ebenfalls nicht in dieser Weise bei Perugino finden. Die ganz spitzen, kraßgelben Kegel rechter Hand sind genau die gleichen wie auf der Kreuzigung in Monte l'Abate, mit welcher unter den Malereien Fiorenzos auch das übrige der Landschaft am meisten übereinstimmt, was für mich ebenso, wie der Typus Marias der hauptsächlichste Beweis ist für die fast gleichzeitige Entstehung der beiden Werke.

Endlich sei noch ein Wort der Farbenstimmung gewidmet, welche auch hier höchst harmonisch ist. Es überwiegen im allgemeinen entsprechend der ernsten Szene die dunkleren Töne. Maria trägt ein braunes Gewand, mit welchem das sanfte Blau von Christi Lendenschurz gut zusammenstimmt. Die weiße Kutte des Hieronymus steht gleichfalls in Einklang mit den milden, der Trauer entsprechenden Tönen. Nur Magdalena zur Rechten hat ein rosa Gewand, welche Farbe etwas belebt und außerdem schön zu den langen, hellblonden, über die Schultern herabfallenden Locken der Heiligen paßt.

Das Bild hat Breitformat und ist das einzigste mir bekannte Fiorenzos, das auf Leinwand gemalt ist. Es scheint mir daher wahrscheinlich, daß es ehemals als Kirchenfahne (Prozessionsbanner) gedient hat. Es müßte dann allerdings noch ein zweites Bild für die andere Seite damit verbunden gewesen sein, von welchem heutigen Tages nichts mehr vorhanden ist.

In Ausdruck, Komposition und Stimmung gehört dies Leinwandbild zu den schönsten und reifsten Werken Fiorenzos. Obwohl in der gleichen Zeit entstanden, wie die Fresken in Monte l'Abate

---

[1] Schmarsow, Das Abendmahl von S. Onofrio in Florenz. Jahrb. der Königl. Preuß. Kunstsammlungen V, S. 224—228.

übertrifft es diese noch, besonders in der zum ersten Male freien und nicht mehr symmetrischen Ausführung und Anordnung.[1]

Noch vor Ausführung der Malereien in Monte l'Abate, und zwar im Jahre 1490 war Fiorenzo di Lorenzo nach Orvieto berufen worden, um daselbst sein Urteil über im Dom auszuführende Malereien abzugeben und deren Preis abzuschätzen, wie aus den Rechnungsbüchern des dortigen Doms hervorgeht.[2] Welche Malereien dies waren, ist uns nicht gesagt, wohl aber ist die Tatsache, daß Fiorenzo in Orvieto war, trotzdem von Interesse, da er hier, wenn auch Signorellis Freskencyklus noch nicht geschaffen war, doch manche neue künstlerische Eindrücke empfangen konnte. Außerdem beweist der Fall, daß sein Urteil dort in der Fremde für Geld begehrt wurde, wie schon sein Ruf die Grenzen seiner engeren Heimat überschritten hatte.

---

7. FIORENZO DI LORENZO ALS ARCHITEKT.

Um dieselbe Zeit, in welcher die zuletzt besprochenen Malereien entstanden sind, zu Beginn der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts, wurde unser damals in der Vollkraft seines künstlerischen Schaffens stehender Meister auch als Architekt von seinen Mitbürgern in Anspruch genommen. Die Tatsache, daß Fiorenzo di Lorenzo auch Pläne für die architektonische Gestaltung von Baulichkeiten angefertigt hat, also auch Architekt, wenigstens für dekorativkünstlerische Ausschmückung war, ist im allgemeinen wenig bekannt, aber durch Adamo Rossi urkundlich nachgewiesen. Eine Festschrift, welche dieser Gelehrte bei Gelegenheit der Errichtung der Garibaldi-Statue auf dem Marktplatz von Perugia 1887 veröffentlichte, gibt uns eine Geschichte dieses Platzes und ihrer Baulichkeit.[3] Infolge ihres lokalen Charakters ist sie naturgemäß wenig

---

[1] In diese Zeit gehört, wie ich glaube, auch ein h. Hieronymus in der Galerie Morelli zu Bergamo (Nr. 37). Dies kleine Bildchen trägt ganz den Charakter der späteren Zeit Fiorenzos. — Ein ähnlicher h. Hieronymus im Privatbesitz in Yale Ver. St. Amerika. (Abbildung bei J. C. Graham, The problem of Fiorenzo di Lorenzo).

[2] Adamo Rossi veröffentlichte diese Notiz im «Giornale di Erudizione Artistica», Bd. V, S. 160. Die Stelle des Rechnungsbuches ist datiert vom 22. Juni 1490 und besagt, daß Fiorenzo für seine in derselben erwähnte Schätzung eine Bezahlung erhielt. Eine andere Bezahlung in dieser Sache erfolgte am 12. August desselben Jahres an einen Bürger von Orvieto für die Bewirtung des Fiorenzo di Lorenzo (pro ejus hospitio). Rossi hat diese Nachricht gefunden im Archiv der Domopera Lib. Camer. del 1479—90 ad annum et diem.

[3] La Piazza del Sopramuro in Perugia. Illustrazione del Professore Adamo Rossi pubblicata nell' occasione che in detta piazza s'inalza la statua di Garibaldi (Perugia 1887. Tipografia Economica G. Guerra).

in der übrigen Welt bekannt geworden, obwohl der kunsthistorisch höchst interessante Inhalt sehr wohl verdient hätte beachtet zu werden.[1] Da erfahren wir denn, daß ein palastartiges Gebäude mit einem niedrigen, einstöckigen Seitenflügel an der Süd-Ostecke des Platzes, und zwar besonders dieser niedrige Flügel nach Plänen Fiorenzos erbaut ist. Das Gebäude gehörte ursprünglich zu dem Hospital, welches noch heutigen Tages in dem engen, nach der Kirche S. Ercolano herabführenden Gäßchen sich befindet.[2] Im 15. Jahrhundert bestand dieser Flügel nur aus einigen wenigen Läden und Magazinen; 1483 ließ der damalige Papst Francesco della Rovere (Sixtus IV.) dem Spital seinen Wunsch kundgeben, daß über diesen Läden ein neues Stockwerk erbaut werde, für eine Art höhere Schule. Das Hospital sollte den Bau in 18 Monaten beginnen, aber wahrscheinlich aus Geldmangel wurde erst sieben Jahre darauf, also 1490, mit dem Projekt ernst gemacht. In jenen Tagen, schreibt Rossi, stand Fiorenzo di Lorenzo im Mittelpunkt der Kunst Perugias, der gesamten K u n s t, denn nicht nur in Fragen der Malerei, sondern auch in solchen der Skulptur und Architektur wurde auf sein Urteil und seine Vorschläge Wert gelegt. Die Prioren gaben ihm daher die Zeichnungen und alle dekorativen Teile des Gebäudes in Auftrag, und Fiorenzo stellte die Zeichnungen öffentlich aus, um das Urteil des Publikums zu hören und begnügte sich damit, daß die Auftraggeber ihn hierfür nur mit wenigen Gulden belohnten. Zwei Steinmetzen, einer von Perugia und einer von auswärts, wurden gerufen und ihnen alle Steinhauerarbeiten in Auftrag gegeben. Im Juli 1491 hatten diese bereits eine große Menge geliefert und fünf Fenster waren fertig gestellt, aber 1512 war das Werk trotzdem noch nicht zu Ende geführt, jedoch wurde 1515 bereits darin Unterricht erteilt und Vortrag gehalten.[3] Dies die Erzählung, wie sie Rossi, auf Dokumente gestützt, in genannter Festschrift gegeben hat. Da dies kleine Büchlein den wenigsten der Leser zugänglich sein dürfte, und dasselbe auch im Buchhandel nicht mehr erhältlich ist, drucke ich im Anhang das von Rossi veröffentlichte, Fiorenzo betreffende Dokument noch einmal ab, um eine bessere Anschauung und Beleg zu bieten, daß Fiorenzo di Lorenzo tatsächlich sich auch mit dekorativer Architektur befaßt hat.[4]

---

[1] Nur J. C. Graham hat dieselbe berücksichtigt.

[2] Dies und das Folgende ist in dem erwähnten Büchlein von Adamo Rossi, S. 31—32, dargelegt.

[3] Laut Dok. des Advokaten Simone Longo vom 29. Mai 1515 im Archivio Notarile zu Perugia.

[4] S. Anhang. Dok. II.

Wie die Urkunde besagt, sollten nach Fiorenzos Zeichnungen zwei Guirlanden an Fenstern angebracht werden.[1] Sehen wir uns den Bau an, wie er sich uns heute zeigt, so ist derselbe denkbar nüchtern und einfach. Die Fenster sind nur mit schlichten Renaissance-Gesimsen umrahmt, welche keine Spur von Guirlanden oder Blattwerk zeigen. Nur an der Ecke des Gebäudes ist ein steinerner Wappenschild angebracht, welcher von Bändern umflattert ist, wie wir solchen ähnlich auch auf Bildern Fiorenzos finden, und welcher daher wohl nach seiner Zeichnung ausgeführt wurde. Ferner befindet sich ein Kranz mit gleicher Bandverzierung über einem Portal des danebenliegenden Hauptgebäudes, das nach der Ansicht einiger Kunstverständigen des Ortes ebenfalls nach einem Entwurfe Fiorenzos errichtet wurde, was stilistisch wohl möglich wäre, da die gleiche Dekoration auf Gemälden Fiorenzos häufig wiederkehrt (besonders auf den Bildern der Bernardins-Legende). Die über dem Portal befindliche Jahreszahl 1475, verbietet jedoch dieses Werk mit dem von Rossi veröffentlichten Vertrag zu verbinden. Diese beiden Dekorationsteile sind aber das einzigste an dem ganzen Gebäude, wobei man ungefähr an die Guirlanden der Urkunde denken könnte. Weil in dem Dokument aber ausdrücklich von Fenstern die Rede ist, kann man diese Teile leider nicht mit demselben in Verbindung bringen. Nur das Gebäude als Ganzes entspricht daher in seiner Form der gegebenen Beschreibung. Darum muß man wohl annehmen, daß die geplante Guirlanden-Dekoration, vielleicht aus Sparsamkeit oder irgend welchen anderen Gründen, niemals zur Ausführung gekommen ist. Das Vorhandene ist wenig originell und läßt als Urheber nicht den phantastischen Architekturzeichner der Bernardins-Tafeln ahnen. Aber wie dem auch sei, jedenfalls ist uns die Urkunde wichtig, weil sie uns beweist, daß Fiorenzo auch mit Architekturaufgaben betraut wurde, also wie so viele der zeitgenössischen Maler auch Architekt genannt werden kann. Darin, daß er im wesentlichen Entwürfe für bildhauerischen Schmuck lieferte, findet sich dann aber wieder eine Bestätigung dafür, daß unser Meister in der Werkstatt eines Bildhauers gelernt hat, uns also der Stil seiner Malerei in dieser Beziehung nicht irre leitet.[2] — Außerdem

---

[1] Die Stelle der Urkunde lautet: Imprima a fare doie grillande al piano de le finestre de le case de lo spetale posta in sopramuro, ciò è a le finestre prime et a le seconde, secondo il disegno quale e apo lo spetale . . . . . etc. —

(Was mit dem prime e seconde gemeint ist, erscheint nicht ganz klar.)

[2] Als selbständiger Meister scheint Fiorenzo den Meißel nicht geführt zu haben, denn es wird ausdrücklich in der Urkunde gesagt, daß Steinmetzen die Entwürfe ausgeführt hätten.

wird durch diese Tatsache abermals die Gewißheit vermehrt, daß die kleinen Tafeln aus S. Francesco das künstlerische Eigentum des Fiorenzo di Lorenzo sind, denn jene phantasiereichen und trotzdem so richtig gezeichneten Hintergründe lassen es fast als Notwendigkeit erscheinen, daß ihr Urheber auch gleichzeitig Architekt war.

Eine ähnliche architektonisch-bildhauerische Aufgabe scheint Fiorenzo in demselben Jahre im Kloster S. Pietro de' Cassinensi ausgeführt zu haben, nach einer von Manari veröffentlichten Urkunde zu schließen.[1] Es scheint sich dort um Beschalung eines Schornsteines und um die Erstellung eines Frieses gehandelt zu haben; ferner eines ähnlichen Frieses in S. Angelo in der Umgegend von Perugia. Leider ist heutigen Tages auch von diesen Arbeiten nichts mehr erhalten, sodaß auch diese Nachrichten nur dazu dienen, uns einen ungefähren Begriff von der vielseitigen Tätigkeit Fiorenzos zu geben, und zu beweisen, daß derselbe offenbar nicht nur vereinzelt im Baufach sich beschäftigte.

Dadurch erklärt sich vieles auch in der Malerei unseres Meisters, wie beispielsweise die oft übertriebene Symmetrie in manchen seiner Bilder der früheren und mittleren Periode, wie es auch beweist und als selbstverständlich erscheinen läßt, daß auch das Beiwerk und die Umrahmung seiner Werke nach seinen Entwürfen ausgeführt wurden. Nur dadurch, daß wir wissen, daß Fiorenzo Architekt war, ist sein ganzes künstlerisches Schaffen voll zu würdigen und zu verstehen.

---

8. DIE SPÄTZEIT DES FIORENZO DI LORENZO.

Kehren wir nun zur Malerei zurück, welche trotz anderweitiger Betätigung doch der eigentliche Beruf unseres Künstlers war,[2] so treten uns in der Zeitfolge zunächst einige inschriftlich vom Jahre 1498 datierte Fresken entgegen, welche aus der jetzt abgetragenen Kirche S. Giorgio stammen und sich auf Leinwand übertragen in der Pinakothek Perugias befinden.

---

[1] D. Luigi Manari, Documenti e note ai cenni artistici della Basilica di S Pietro di Perugia, veröffentlicht in der Zeitschrift »L'Apologetico« Anno II. Perugia 1865, Fasc. 22. — Vol. IV°, S. 80, wie folgt:

»1491 Spese di fabrica, et dee dare a di 28. maggio f. 3, 4 date conti a m. fiorenzo pentore, sono per la monta del camino della camera del foco et per uno fregio fatto dinante a refettorio et per uno fregio fatto piu tempo fa a. S. Angelo di le masse.«

[2] Dies wird auch dadurch bewiesen, daß Fiorenzo in den architektonische Dinge betreffenden Urkunden ebenfalls »pentore« genannt wird.

Das besterhaltene derselben (Saal VIII, Nr. 1, Al. Nr. 5650, Abb. 12), zeigt uns Maria mit Kind auf einer Steinbank sitzend, zwischen den Heiligen Nikolaus und Katharina von Siena, welche sich mit dem auf dem Schoße Marias stehenden Christkinde verlobt. Oberhalb der Darstellung befindet sich eine leider zum größten Teile zerstörte Inschrift mit der Jahreszahl, von welch letzterer jedoch glücklicherweise so viel erhalten ist, daß man die fehlenden Ziffern, ohne irre zu gehen, ergänzen kann. Aus unmittelbarer Nähe habe ich von allen römischen Ziffern noch Ansätze erkannt und die Gesamtzahl als 1498 gelesen.[1] Der Fiorenzo'sche Stil ist bei allen Figuren dieses Bildes vollkommen ausgeprägt und besonders augenfällig,[2] weshalb jeder aufmerksame Betrachter das Bild sofort diesem Künstler zuschreiben wird, darum will ich die Einzelheiten nicht alle wiederholen. Besonders hinweisen möchte ich nur darauf, wie sich der Gesamtcharakter von Fiorenzos Kunst, trotzdem alle teilweise absonderlichen Eigenarten desselben geblieben sind, veredelt und verfeinert hat. Die Gesichter der weiblichen Gestalten bewahren völlig den Fiorenzo'schen Ernst, sind aber dabei doch ungleich anmutiger, und von größerer Schönheit, als selbst noch auf dem Gemälde von 1487. Wie edel formt sich das Gesichtsoval von Maria und Katharina, das von gefällig fallenden Haaren eingerahmt wird. Selbst das Christkind, meist die schwächste Gestalt auf Fiorenzos Bildern, ist hier, wenn auch nicht gerade sehr anmutig, doch gut gezeichnet.[3] Ebenso herrscht in den Farbentönen eine feine Stimmung, wie wir solche bereits in Monte l'Abate wahrnahmen; das Gelb, Fiorenzos Lieblingsfarbe, dominiert auch hier, denn der ganze Untergrund,[4] von welchem sich die Gestalten abheben, zeigt dieses Kolorit in sehr sattem Ton, und verleiht dem

---

[1] Das erhaltene der Jahreszahl ist folgendes: A. D. M. (*C*) CCC (*L. X*) XXXVIII. Die eingeklammerten und in Kursivschrift gegebenen Lettern sind von mir ergänzt, doch habe ich von der ersten X noch deutlich den oberen Ansatz gesehen. Von den übrigen ergänzten waren nur undeutliche Spuren vorhanden, und die genau für dieselben Platz bietenden Lücken.

[2] Die Faunsohren, die typische Zeichnung der Lippen, Nase und Hände, wie sie Lermolieff charakterisiert hat, ist auf diesem Bilde durchgehends so sehr ausgeprägt, wie auf wenigen Werken Fiorenzos.

[3] Crowe u. Cavalcaselle (IV, 1, S. 169) zählen dieses Bild zu Fiorenzos schwächeren Arbeiten, welchem Urteil ich mich nicht anzuschließen vermag.

[4] Der Untergrund ist mit sehr großen Ornamenten gemustert, welche ebenfalls in Gelb abgetönt sind. Crowe u. Cavalcaselle (a. a. O., S. 169) sagen, der Hintergrund sei neu und mag derselbe hier und da wohl etwas übermalt sein, doch ohne den Gesamtcharakter, welcher, wie man an den beschädigten Stellen erkennen kann, der alte ist, zu verändern. Derselbe entspricht ganz der Weise Fiorenzos und ist ein weiterer Beweis für seine Urheberschaft.

ganzen Bilde eine leuchtende, glänzende Stimmung; vielleicht wählte der Künstler diese Farbe als Ersatz für den Goldgrund. Mit feinem koloristischem Sinn sind die Farben der Gewänder zu diesem gelben Hintergrund gewählt; gut zu diesem passend abgetönt sind der braunrote Mantel mit hellblauem Kragen und das hellblaue Untergewand der Katharina. Desgleichen das leuchtend-zarte Hellblau des Mantels von Maria und des Nikolaus von Bari. Durch diese sehr beschränkte Zahl der verwendeten Farben wird auch hier eine sehr ruhige Wirkung erzielt, wie bei allen Werken der Reifezeit. Fiorenzo hat daher sehr wohl eine feine Empfindung für Farbenharmonie besessen und durchaus keinen Mangel an Farbensinn gehabt, wie wohl von ihm behauptet worden ist.[1] Das was auf Fiorenzos Jugendwerken im Koloristischen auszusetzen ist, und auch ich getadelt habe, lag offenbar an mangelnder Erfahrung. Die Gemälde aus Fiorenzos Reifezeit zeichnen sich aber gerade durch schöne Farbenharmonie vorteilhaft vor denen Peruginos aus, bei dessen zwar leuchtendem, aber hartem und buntem Kolorit eine eigentliche Stimmung der Töne zueinander gar nicht besteht.

Sehr viel schlechter erhalten als diese Verlobung der h. Katharina ist das Gegenstück aus derselben Kirche, eine Geburt Christi, welches fast völlig übermalt ist (Sala dei Stacchi [XIV] Nr. 14.) Dennoch erkennt man auch hier noch in den Grundzügen den Stil Fiorenzos heraus. Vor einer Hütte mit Ochs und Esel knieen Maria und Josef und beten das zwischen ihnen liegende Kind an. Bei Maria erkennt man im Gesicht noch am meisten trotz der Uebermalung die scharfe Umrißlinie der Fiorenzo'schen Zeichnung in den Einzelheiten. Josef ist völlig übermalt, sodaß die ursprünglichen Linien kaum mehr erkennbar sind, und ebenso das Jesuskind. Desgleichen ist die Landschaft vollkommen erneuert, und nur deren Gesamtkomposition in Fiorenzos Weise beibehalten worden. Fiorenzos Erfindung erkennen wir auch noch in den Ornamenten und Farben, welche dieselben sind, wie auf dem Gegenstück. Oben über dem Bilde liest man die Jahreszahl: A. D. MCCCCLXXXXVIII.[2]

Zu diesen beiden Fresken aus S. Giorgio gehören noch drei kleinere,

---

[1] Unter andern von Crowe u. Cavalcaselle, a. a. O., S. 167.

[2] Schon Crowe u. Cavalcaselle, welche die Fresken noch an ihrem ursprünglichen Platze in der Kirche S. Giorgio sahen, bezeichnen das Fresko als vollkommen übermalt und Josef als ganz erneuert. Als Jahreszahl geben dieselben 1490 an; es ist jedoch deutlich auch hier lesbar 1498; die VIII. am Schlusse ist nur etwas mehr abgeblaßt.

ebenfalls auf Leinwand übertragene Wandbilder aus derselben Kirche (Pinak. Saal XIV, Nr. 13, 15 und 16), welche die Heiligen Franz von Assisi, Sebastian und Johannes den Täufer darstellen, gleichfalls äußerst schlecht erhalten und teilweise kaum noch erkennbar. Hintergrund und Ornamente sind die gleichen, wie bei dem Fresko der Verlobung der h. Katharina, woraus sich schließen läßt, daß die Heiligen wahrscheinlich seitlich von jenem Bilde angeordnet waren. Desgleichen bildete ein Ornamentstreifen in Fiorenzos Stil auf gelbem Grunde, welcher in Saal VIII (Nr. 7) aufgehängt ist, einen Teil dieser Wandbilder.[1]

Aus dem Jahre 1499 besitzen wir eine urkundliche Nachricht über Fiorenzo, welche besagt, daß er mit Bartolommeo Caporali zusammen damals Malereien abschätzte,[2] was hier, der Vollständigkeit wegen, erwähnt sei.

Bei eingehender Betrachtung der Werke eines Künstlers wird unwillkürlich auch das Interesse für die Persönlichkeit desselben rege, und gerne erfährt man etwas über seine äußeren Geschicke und seine Lebensweise. Kann man sich doch aus diesen Verhältnissen heraus auch manche Erscheinung in seiner Kunst besser erklären. Leider müssen wir aber bei Fiorenzo di Lorenzo wegen mangelnder Nachrichten auf eine eigentliche Lebensbeschreibung verzichten, um so lieber werden wir daher einige wenige Einzelheiten aufgreifen, welche uns aus seinem täglichen, bürgerlichen Leben überliefert sind. Deswegen sei hier nicht übergangen, daß Fiorenzo die Lorenzo 1501 urkundlich erwähnt ist hinsichtlich eines Grundstücks, welches die Bürger Pietro Filippo, Söhne des Paolino Petri, an Fiorenzo verkauften.[3] Wenn diese Nachricht auch nicht von kunsthistorischer Bedeutung ist, beweist sie doch, daß Fiorenzo di Lorenzo eine gewisse Wohlhabenheit besaß.

Hinsichtlich der künstlerischen Tätigkeit unseres Meisters interessant ist dagegen eine Notiz von 1501, welche Passavant in den «Annales Decemvirales» gefunden hat, und woraus ersichtlich, daß Fiorenzo

---

[1] Ein ähnliches Ornament-Fragment befindet sich auch im Kabinet des Fiorenzo di Lorenzo (IX, 17) aufgehängt und wird diesem im Katalog zugeschrieben. Es ist ein Namenszug Jesu in einem Kranz von Blumen und Früchten mit Bandgewinde auf blauem Grunde und stammt aus S. Francesco. Da wir ähnliche Ornamente häufig bei Fiorenzo finden, so hat jene Zuschreibung Berechtigung.

[2] Mariotti, Lettere Perugine, S. 82.

[3] Diese Urkunde, datiert vom 10. Mai 1501, ist veröffentlicht von L. Manzoni in der Zeitschrift: «L'Umbria» 1897, S. 381, im Aufsatz: «Spogli del Archivio Notarile Distrettuale di Perugia.» —

die Banner für die Trompeter des Magistrats gemalt hat.[1] Vorhanden ist nichts mehr davon.

Noch wichtiger sind einige von Manari veröffentlichte Urkunden, aus welchen hervorgeht, daß Fiorenzo in den Jahren 1499 und 1504 Zahlungen empfing, für Arbeiten und Malereien, die er in S. Pietro de' Cassinensi ausführte.[2] Wie wir oben aus einer an derselben Stelle veröffentlichten Urkunde ersahen, war Fiorenzo bereits 1491 von den dortigen Ordensbrüdern beschäftigt worden. Die Urkunde von 1499 erwähnt nur kurz eine Zahlung für Gold, das Fiorenzo offenbar für Malereien verbraucht hatte. Größeres Interesse erregt dagegen die Urkunde von 1504 in welcher gesagt ist, daß Fiorenzo für ein Bildnis des h. Sebastian, welches er in der Kapelle dieses Heiligen in der Kirche S. Pietro malte, 25 Gulden zu bekommen habe. Auch von dieser Malerei ist leider in Kloster und Kirche keine Spur mehr zu entdecken,[3] was bei der geringen Zahl beglaubigter Werke unseres Meisters sehr zu bedauern ist.

In derselben Zeit, vielleicht ganz am Anfang des 16. Jahrhunderts, dürften zwei Fresken entstanden sein, welche allerdings nicht beglaubigt sind und auch nicht durch Jahreszahlen datiert, aber so viele unserem Meister in dieser Periode eigene Stileigentümlichkeiten aufweisen, daß dieselben in ihren wesentlichen Teilen das künstlerische Eigentum Fiorenzos sein dürften, wiewohl die Ausführung in einzelnen Dingen die Beihülfe eines Schülers verrät.

Das eine dieser Wandbilder befindet sich in einer Lünette über der Tür im Innern des Ratsaales zu Perugia (der früheren sala del censo), das andere schmückte früher die porta S. Giacomo in Assisi, und wird heute auf Leinwand übertragen im Rathause dieses Ortes aufbewahrt.[4]

Das zuerst genannte Fresko in Perugia (Abb. 13) ist ein nicht umfangreiches, aber recht feines Kunstwerk und zeigt eine Madonna in Halbfigur mit dem auf ihrem Schoße sitzenden segnenden Christ-

---

[1] Passavant, Raphaël (Franz. Ausg.) I, S. 436 ff. Die Annales Decemvirales von 1489—1501 sind heutigen Tages unbegreiflicherweise verloren, weshalb ich leider diese Notiz nicht habe nachprüfen können.

[2] L'Apologetico, Anno II, Perugia 1865, Fasc. 22, Vol. IV° S. 375. Documenti e note ai cenni artistici della Basilica di S. Pietro di Perugia von D. Luigi Manari.

[3] Auch Manari hat nichts mehr von diesen Malereien gesehen.

[4] Daselbst befindet sich eine kleine Sammlung mehrerer derartig vor dem vollständigen Untergang bewahrter Wandbilder. Das Fresko, um das es sich hier handelt, trägt die Nr. 17.

kind, umgeben von einer Glorie von Cherubköpfen und angebetet von zwei zur Seite befindlichen Engeln in Halbfigur. Dieses wurde bereits von Rumohr wegen der Stilverwandtschaft mit dem bezeichneten Werke aus S. Francesco für eine Arbeit Fiorenzos erklärt.[1] Diese Ansicht wurde seitdem von verschiedenen anderen Forschern vertreten.[2]

Tatsächlich zeigt dieses Bild alle wesentlichen Merkmale der Malweise Fiorenzos. Die scharfen Konturen der Zeichnung, die in den Gelenken scharf gebogenen Finger, die bauschige und doch mit scharfbrüchigen Falten versehene Gewandung der Engel. Der Gesichtstypus Marias gleicht demjenigen der Jungfrau auf den übrigen Bildern Fiorenzos in seinem ruhigen Ausdruck und der Form des Ovales, und auch derjenige der Engel läßt sich mit den Himmelsboten zu Füßen des Thrones der Himmelskönigin auf dem Altarwerk aus Sta. Maria Nuova (dem älteren von 1472—91 entstandenen), sowie denen in der Lünette aus S. Francesco vergleichen. Die Züge sind nur hier ein wenig weicher und der Augenaufschlag des Engels zur Rechten erinnert bereits an die Kunst Vannuccis und mag vielleicht durch einen leichten fast unbewußten Einfluß entstanden sein, den die Gestalten dieses jüngeren Peruginer Malers auf Fiorenzo ausübten. Dieses, sowie die größere Weichheit sämtlicher Formen im allgemeinen beweist, daß das Bild in der späteren Periode des Meisters entstanden ist. Die Cherubköpfe, welche die Madonna umgeben, stimmen bis in die Details (Bildung der Ohrmuscheln!) vollkommen mit denen des Bildes aus S. Francesco überein und sind der deutlichste Beweis, daß das Fresko in seiner Gesamtheit Fiorenzo di Lorenzo zuzuschreiben ist. Dagegen entspricht nicht ganz der Weise desselben die Gestalt des Jesuskindes, welch letzteres mir von späterer Hand übermalt zu sein scheint. Ebenso zeigt das Gesicht, obgleich es nicht eines gewissen Liebreizes entbehrt, doch einen Typus, der nicht derjenige von Fiorenzos Kunst ist, und welcher einer späteren Zeit anzugehören scheint. Teile der Gewandung Marias sind ebenfalls offenbar übermalt. Es ist wohl möglich, daß eine Restaurierung wegen der Abblätterung der Farbe notwendig wurde, welch letztere das Bild auch in seinem jetzigen Zustande noch entstellt. Daß auch dieses Wandgemälde durch die Zeit sehr gelitten hat, ist um so auffälliger, als sich dasselbe an einer Innenwand befindet, also an einer trockenen Stelle. Diese schlechte Erhaltung an örtlich günstiger

---

[1] Rumohr, Ital. Forschungen, Bd. II, S. 320.

[2] So von Crowe u. Cavalcaselle und noch in neuester Zeit von Berenson (Central Italien Painters, Kataloganhang). Nur J. C. Graham zweifelt daran, daß das Werk von Fiorenzos Hand stamme.

Lage ist ein erneuter Beweis, daß Fiorenzo die Farben offenbar bei Fresken nicht so dauerhaft mit dem Kalk zu verbinden verstand, wie andere Maler seiner Zeit.

Diese Lünette ist umrahmt von einer steinernen Einfassung mit darunter befindlichen Schildern und Kranzgewinden. Die Dekorationsweise läßt es mir sehr wahrscheinlich erscheinen, daß auch diese Umrahmung nach Entwürfen Fiorenzos ausgeführt ist. Schließt sich dieselbe in ihren Renaissance-Ornamenten doch sehr den architektonischen Hintergründen der Bernardins-Legende an, sowie den dekorativ-architektonischen Bestandteilen, die gemäß der Urkunde an jenem Gebäude auf dem Marktplatz in Perugia nach Fiorenzos Entwurf ausgeführt werden sollten. Darum glaube ich, daß wir in diesem Skulpturwerke ein weiteres Denkmal seiner Tätigkeit als Architekt erblicken dürfen. —

Das zweite eingangs erwähnte, dem Stil nach ungefähr gleichzeitig entstandene Fresko in Assisi ist leider fast völlig verdorben. Es stellt auch dieses eine Madonna sitzend in einer Glorie dar, welche von Cherubköpfchen umgeben ist. Auf ihrem Schoß liegt das Jesuskind, nur um die Hüften mit leichten Linnen bekleidet. Zu beiden Seiten bietet sich dem Beschauer der Ausblick in eine Landschaft.

Der Ausdruck Marias ist fast völlig der gleiche, wie derjenige auf dem Fresko des Peruginer Ratsaales, und entspricht in seinem Ernst und der bestimmten Zeichnung vollkommen der Art Fiorenzos; das Gleiche gilt auch von den Cherubköpfchen.[1] Andererseits enthält dieses Bild auch manche Züge, welche an die Weise der Nachfolger Fiorenzos erinnern, weshalb ich glaube, daß Schüler unserem Meister bei der Ausführung dieses großen Wandbildes behilflich waren.[2] So hat beispielsweise das Jesuskind viel vollere Formen, als sie den Fiorenzoschen Kindergestalten, zumal auf seinen Spätwerken, eigen sind. Auch der landschaftliche Hintergrund, welcher in der Komposition und in seinen merkwürdigen, schirmartig überhängenden Felsen- und Berg-

---

[1] An diesen ist mehrfach das spitze Faunsohr erkennbar, desgleichen ist dasselbe bei dem sonst sehr beschädigten Christkindchen zufällig vollkommen erhalten.

[2] Bei Crowe u. Cavalcaselle (Deutsche Ausg. IV, 1. S. 171) ist das Bild unter den Werken Ingegnos aufgeführt, welchen von Vasari überlieferten Künstlernamen diese Forscher als Sammelbegriff für Fiorenzo nahestehende Werke beibehalten wollen. — Burckhardt-Bode, Cicerone (8. Aufl., 679a) erwähnt das Fresko als Spätwerk Fiorenzos, doch mit Hinweis der Aehnlichkeit mit einzelnen Werken Pinturicchios, besonders einer Madonna auf dem Kapitol. Letztere zeigt tatsächlich eine große Aehnlichkeit mit derjenigen in Assisi, doch ist sie weicher in Zeichnung und Farbe, weshalb ich nicht glaube, daß beide Werke von derselben Künstlerhand herrühren. Berenson führt die Madonna in Assisi ebenfalls unter den Werken Fiorenzos an.

formationen vollkommen den von Fiorenzo beliebten gleicht, zeigt in der Ausführung eine unerfahrenere Hand. Der junge Anfänger wagt noch nicht die weite, in bläulichem Duft verschwimmende Ferne darzustellen, wie wir solche auf eigenhändig vollendeten Werken Fiorenzos bewundern. Der Ausblick in diese wird darum durch den sich vorschiebenden Hügel und Felsen verdeckt, welche grob hingestrichen sind und sehr die liebevolle Ausführung vermissen lassen, die gerade Fiorenzo sonst seinen Landschaften zuteil werden läßt. Mir scheint daher die Annahme berechtigt, daß einzelne Partieen dieses Bildes, insbesondere der Hintergrund, unter direkter Leitung Fiorenzos, vielleicht nach seinen Zeichnungen, von eines Gesellen oder Schülers jugendlicher Hand geschaffen sind. Daß Fiorenzo diese Malerei an jener hohen Stelle am Tor, wo Details kaum gesehen werden konnten, nicht vollkommen selbst ausführte, ist übrigens sehr natürlich, zumal das Hinaufsteigen auf ein so hohes Gerüst für den Meister in vorgerücktem Alter mit größeren Beschwerden, wenn nicht gar mit Gefahr, verbunden war. Daß aber dieses Fresko ein Spätwerk Fiorenzos ist, beweisen die starken Anklänge an Pinturicchio und die hohe Vollendung der offenbar eigenhändig ausgeführten Hauptteile, besonders der Gestalt Marias, welche kaum merklich einen Einfluß der großen Fortschritte der jüngeren Generation auf unsern Meister erkennen läßt, wie besonders des Perugino, welcher gerade damals große Hauptwerke seiner Kunst in der Heimat geschaffen hatte.[1]

Mit diesen beiden eben besprochenen Fresken sind wir bereits in das 16. Jahrhundert eingetreten, der Blüteperiode der Renaissancekunst. Fiorenzo di Lorenzo gehört seinem Wesen nach dem Quattrocento an und er bleibt auch im 16. Jahrhundert ein Sohn der Frührenaissance. Unwillkürlich muten in diesem neuen Jahrhundert daher seine Werke gegenüber dem gewaltigen Fortschritt der jüngeren Generation etwas altertümlich an, aber trotzdem fühlt man, wie auch unser Maler getragen und fortgerissen wurde von dem Geist der neuen Zeit. Gerade die Spätwerke Fiorenzos beweisen uns sein fortgesetztes Ringen und Streben auch noch im Alter, und sind uns deshalb die besten Zeugnisse für seine unversiegbare künstlerische Kraft.

Leider ist aber auch von den Arbeiten, welche der Meister in

---

[1] Perugino hatte 1500 seine monumentalen Fresken im Cambio vollendet, Pinturicchio malte 1501 die prächtigen Fresken im nahen Spello.

Für die Spätzeit Fiorenzos ist auch das dunkle Kolorit charakteristisch, welches sowohl dem Fresko im Ratsaal zu Perugia als demjenigen in Assisi eigen ist.

seinem Alter geschaffen hat, nicht alles erhalten und zur Zeit auffindbar. Nur urkundliche Nachrichten beweisen, daß Fiorenzo di Lorenzo noch im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts Aufträge erhielt und ausführte.

Exzerpte aus dieser Zeit datierter Urkunden fand ich in dem mehrfach erwähnten Nachlaß des Adamo Rossi. Eine dieser Urkunden ist eine vom Jahre 1510 datierte Quittung, die Fiorenzo über den Empfang von 39 Gulden ausstellte, welche Summe er als Bezahlung für bemalte Banner und andere Malereien erhielt, die er gemäß einem Vertrage von 1509 für die Kirche S. Francesco ausführte. Leider ist von diesen Arbeiten nichts mehr erhalten.[1] Wertvoller für uns sind die Exzerpte zweier anderer Urkunden, die ein Altarbild in Paciano betreffen. Die erste derselben, datiert vom 17. März 1513, enthält den Vertrag, welchen Nicolaus Angeli Danzetta und andere Bürger des Kastells Paciano mit Fiorenzo di Lorenzo hinsichtlich der Fertigstellung und Lieferung eines Gemäldes für die Kirche des Ortes abschlossen.[2] Das Bild sollte darstellen: «Maria mit Kind sitzend, zu beiden Seiten die Heiligen, Petrus, Johannes den Täufer, Sebastian und Rochus». Auf der Predella eine Pietà mit Maria und dem Evangelisten Johannes. Ganz oben in der Mitte («in medio tondo») Gott Vater von Engeln umgeben. Ferner ist in dem Kontrakt gesagt, daß Fiorenzo dieses Bild unvollendet bei sich im Hause habe und es bis zum September in der angegebenen Weise vollenden solle. Als Preis werden 60 Gulden vereinbart im Kurswert von 40 Bolognesen, wovon der Meister bereits 8 Gulden und 58 Soldi erhalten zu haben bescheinigt. Ein weiteres Dokument, datiert vom 16. Februar 1514, enthält die Bescheinigung Fiorenzos, auch das übrige Geld empfangen zu haben. Es wird ausdrücklich in derselben erklärt, daß der Künstler das Geld für das für Paciano gemalte Bild erhielt.[3]

Somit hätten wir also den Beweis für die bisher unbekannte Tatsache, daß Fiorenzo in den Jahren 1513—1514 ein Tafelbild für den Altar der Kirche in Paciano gemalt hat.[4] Darum machte ich mich nach Auffindung dieser Urkundenexzerpte auf den Weg nach Paciano, einem kleinen Dorfe in der Provinz Umbrien, welches man nach etwa

---

[1] Siehe Anhang, Dokument III.
[2] Siehe Anhang, Dokument IV.
[3] Siehe Anhang, Dokument V.
[4] In einer kleinen gedruckten von Rossi verfaßten Familienchronik «Albero della Perugina famiglia Danzetta con note storiche» (Pisa 1881), S. 1 erwähnt Rossi ebenfalls, daß ein Angelo Danzetta für Paciano von Fiorenzo ein Bild malen ließ. Heute ist in der Familie Danzetta nichts mehr darüber bekannt.

zweistündiger Wagenfahrt von der Eisenbahnstation Chiusi aus erreicht. Sowohl die Hauptkirche des Ortes, wie einige Kapellen durchsuchte ich nach dem Bilde Fiorenzos, fand dasselbe aber zu meiner Enttäuschung nicht mehr, wohl aber mit Hilfe des liebenswürdigen Ortsgeistlichen in dem kleinen Kirchenarchiv eine weitere Urkunde, welche vom 19. Oktober 1856 datiert ist. Dieselbe schildert ein Bild,[1] welches in der Beschreibung vollkommen mit derjenigen des Exzerptes der von Rossi gefundenen Urkunde übereinstimmt und besagt, daß dieses Gemälde eines «unbekannten Malers» (d'ignoto autore) damals an einen Dottore Filippo Calderini für 50 Scudi verkauft wurde.[2] Mit diesem Verkauf war die Klausel verbunden, daß der neue Besitzer das Gemälde nicht aus dem (Kirchen-) Staat ausführen dürfe ohne Erlaubnis des Ministeriums und letzterem auch von einem etwaigen Wiederverkauf Anzeige erstatten müsse.

Nachforschungen nach diesem Herrn Dr. Filippo Calderini blieben fruchtlos und auch das königl. Provinzialamt für die Erhaltung der Kunstdenkmäler konnte weder über den Verbleib des Bildes noch über die Person des Käufers Auskunft erteilen, weil der Verkauf ja noch zur Zeit des Kirchenstaates und vor der Errichtung des Königreichs Italien stattgefunden hat.

Die Tatsache, daß Fiorenzo noch im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts diese größeren Aufträge erhielt, also noch rüstig und als Maler tätig war, ist ja immerhin für uns sehr wissenswert; aber trotzdem ist es nicht genug zu bedauern, daß dies authentische und datierte Werk unseres Meisters augenblicklich nicht zum Studium zur Hand ist, zumal wir sonst keine zeitlich bestimmte und sichere Werke aus Fiorenzos Spätzeit besitzen.[3] Wie wertvolle Aufschlüsse könnte das Bild über den Abschluß von Fiorenzos Entwicklung geben, und wie dienlich könnte dasselbe auch sein für stilkritische Beurteilung jenes vollendeten Spätwerkes Fiorenzos, mit welchem wir uns im nächsten

---

[1] Die Beschreibung lautet nur: «Maria mit Kind zwischen den Heiligen Petrus, Johannes d. T., Rochus und Sebastian. Von der Predella und dem Tondo mit Gott Vater und Engeln ist allerdings nicht die Rede, doch habe ich diese Teile an Ort und Stelle auch nicht mehr gefunden. Es scheint mir aber zweifellos, daß das Bild der Urkunde von 1856 dasjenige Fiorenzos ist, da eine kleine Dorfkirche kaum zwei Bilder mit demselben Gegenstand und genau denselben Heiligen besessen haben wird.

[2] Siehe Anhang, Dokument VI.

[3] Das letzte datierte Werk sind jene Fresken aus S. Giorgio von 1498. Zwischen diesem und dem Bilde von Paciano liegen also 16 Jahre! Wie sehr kann sich seitdem der Stil Fiorenzos gewandelt und noch verbessert haben! Zumal in jener Zeit, wo die größten Künstler, ein Rafael, ein Michelangelo die Kunst beherrschten!

Abschnitt zu beschäftigen haben werden, und das bis auf den heutigen Tag so viele Meinungsverschiedenheiten hinsichtlich seines Urhebers hervorruft!

Möchten doch diese Zeilen wenigstens etwas dazu beitragen, daß das interessante, in jener Urkunde genannte Bild, welches sich wohl sicher doch noch irgendwo, wahrscheinlich in einer Privat-Sammlung befindet, wieder zum Vorschein kommt.[1] Die Entdeckung desselben würde sowohl für den jetzigen, glücklichen Besitzer, wie auch für die gesamte Kunstwissenschaft von unschätzbarem Werte sein, besonders auch, wie gesagt, zur Beurteilung jener «Anbetung der Könige», zu deren Besprechung wir nunmehr übergehen wollen.

---

9. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE AUS STA. MARIA NUOVA.

Da nun also vorläufig die urkundlich von Fiorenzo in seinem Alter gemalten Werke verschollen sind, so bleibt die Lücke, welche das schönste Gemälde des Meisters von seinen übrigen Arbeiten hinsichtlich der Zeit und der Vollendung trennt, noch unausgefüllt. Daher müssen wir uns damit begnügen, an stilistischen Einzelheiten, welche dies Bild mit den früheren und den beglaubigten unter den Werken Fiorenzos gemein hat, seine Urheberschaft zu beweisen, welche nächst derjenigen, der Bernardins-Täfelchen wohl am meisten angezweifelt worden ist und die größte Zahl von Kontroversen hervorgerufen hat.

Es ist dies die Anbetung der Könige aus Sta. Maria Nuova (jetzt in der Pinakothek, Saal VIII, Nr. 4, Abb. 14),[2] das unter den erhaltenen Werken unseres Meisters unbedingt spätest entstandene und in der Vollendung fortgeschrittenste. Das Gemälde ist auf Holz und teilweise mit Oelfarben gemalt, in welch letzterer Technik es sich von allen anderen Malereien Fiorenzos unterscheidet. — Wir sehen auf demselben zur Rechten Maria in Seitenansicht in einer offenen Hütte. Auf ihrem Schoße sitzt das Christuskind mit segnender Gebärde, dahinter steht Joseph auf einen Krückstock gestützt. Von links herüber bewegt sich das ziemlich große Gefolge der Könige mit ihren Reisigen, die ersteren Gaben und Geschenke für das göttliche Kind

---

[1] Es sei hier noch erwähnt, daß die Familie Danzetta einen Stern als Wappen führt; da wir häufig die Wappen der Auftraggeber auf den Gemälden finden, so könnte dieser Umstand vielleicht zur Erleichterung der Auffindung dienen.

[2] Al. 5657, Anderson 15996.

in den Händen haltend. Der vorderste König kniet mit andächtiger Gebärde vor der h. Familie. Mehr im Hintergrund sieht man gerade in der Mitte des Bildes Ochs und Esel in einer Hürde, die ständigen Zeugen der ersten Geschichten aus der Kindheit Christi, die hier bedeutend naturwahrer und richtiger gemalt sind, als auf der Anbetung der Hirten aus Monteluce. Den ferneren Hintergrund bildet eine entzückende Landschaft, welche sich am Horizont in duftiger, blauer Ferne verliert, während man im Mittelgrund und mehr in der Nähe jene pilz- und schirmartigen Berg- und Tuffelsformationen sieht, die sich vereinzelt zwar auch bei anderen umbrischen Künstlern finden, aber in dieser Häufigkeit doch eine eigenartige Spezialität Fiorenzos bilden. Auf dem Höhenrücken schlängelt sich ein Weg hinan, ein Motiv, dem man in der Landschaft Perugias heute noch vielfach begegnet, das aber in dieser Weise verwertet nur auf den Werken Fiorenzos und seines Schülers Pinturicchio häufig vorkommt, während die einzelnen schlanken Bäume ein der gesamten Umbrischen Schule gemeinsames Motiv sind.

Es darf endlich nicht unerwähnt bleiben, daß diese Landschaft in ihrer gesamten Komposition und Luftperspektive[1] bedeutend fortgeschrittener ist, als diejenige früherer Werke unseres Meisters, ebenso wie die ganze freie Anordnung des Bildes sich wohltuend von der strengen Symmetrie der Bilder anderer Perioden des Künstlers unterscheidet, und den vollendeten Abschluß des Strebens nach freierer Anordnung, das wir bereits bei seinen früheren Spätwerken gewahrten, bildet.

Erst in neuerer Zeit, seitdem Fiorenzo bekannter geworden ist, haben einzelne Kunstgelehrte das Gemälde als Werk dieses Meisters erkannt, doch ist diese Ansicht infolge der gegenüber früheren Arbeiten allerdings viel größeren Vollendung dieses Bildes bis jetzt noch weit davon entfernt, vollkommen durchgedrungen zu sein. — Früher galt das Gemälde allgemein für ein Jugendwerk Peruginos und zwar auf die Autorität Vasaris hin,[2] welcher ja Fiorenzo di Lorenzo überhaupt nicht erwähnt, wohl aus Unkenntnis; denn die Verdienste unseres

---

[1] Crowe u. Cavalcaselle (IV, 1, S. 167) haben allerdings gerade hinsichtlich der Luftperspektive bei diesem Gemälde noch etwas auszusetzen. Es sei zugegeben, daß hierin hier und da noch kleine Fehler zu erkennen sind, beispielsweise erscheinen die ersten Felsen noch etwas zu nah, aber dies ist kaum störend, so daß ich mich diesem scharfen Tadel gerade bei diesem Gemälde nicht anzuschließen vermag, sondern vielmehr hier den gewaltigen Fortschritt und die doch sonst so wohlgelungene Scheidung von Vordergrund, Mittelgrund und duftiger Ferne bewundere.

[2] In der vita des Pietro Perugino. Ausg. Mil., Bd. III, S. 581.

Meisters, des letzten einer älteren Richtung wurden vielleicht in Perugia mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts durch die allzu unmittelbar auf ihn folgenden, teilweise sogar schon gleichzeitigen jüngeren Sterne daselbst, in Schatten gestellt. Dies schöne Bild, damals in Sta. Maria Nuova, wird seinen Eindruck auf den Aretiner nicht verfehlt haben. Aber eine neue Generation hatte über Vannucci Fiorenzo vergessen, und so mag Vasari in Ermangelung eines anderen Künstlernamens dem Gemälde denjenigen Peruginos gegeben haben, vielleicht dem Beispiele der Einheimischen selbst folgend, welche wohl einer, noch heute in Italien verbreiteten Neigung gemäß, dem Bilde den Namen des berühmtesten ihrer Landsleute beigelegt haben mögen. Vasari folgen viele der älteren Kunstschriftsteller Perugias, so Orsini,[1] welcher das Bild als Jugendwerk Peruginos ansieht, desgleichen Mezzanotte.[2] Von neueren wird es noch von Rumohr[3] und Passavant[4] dem Perugino zugeschrieben. Alle diese erkennen gleich Vasari nur ein Jugendwerk Peruginos in dem Gemälde, und vor allem wird auch die Beobachtung Vasaris als richtig zugegeben, daß der Stil des Bildes von allen anderen Werken Vannuccis abweicht. Crowe und Cavalcaselle waren die ersten, welche in dem schönen Tafelbild die Hand Fiorenzos erkannt haben,[5] und seitdem ist in dem letzten Jahrzehnte die Zuschreibung an unseren Meister immer häufiger geworden;[6] daneben gibt es Stimmen, welche das Bild dem Pinturicchio zuerteilen, vor allem aber glauben bis auf den heutigen Tag verschiedene, bedeutende Gelehrte an Perugino als Maler des Bildes festhalten zu müssen, und diese führen gewichtige Gründe für ihre Meinung ins Feld.[7] So wird der ja allerdings bestehende große Fortschritt und vollendetere Stil, welcher sich hier im Vergleich mit den übrigen

---

1 Orsini, Vita di Pietro Perugino (Perugia 1804), S. 14—19. Desgl. im Führer von Perugia von demselben Verfasser (Guida di Perugia, 1784), S. 339.

2 Mezzanotte, Della vita e delle opere di Pietro Vannucci (Perugia 1836), S. 16.

3 Rumohr, Ital. Forschungen II, S. 339.

4 Passavant, Raphael I, S. 489.

5 Crowe u. Cavalcaselle IV, 1, S. 165 ff.

6 Fiorenzo wird das Gemälde u. a. zugeschrieben von Lermolieff, Galerie zu Berlin, S. 167; Burckhardt-Bode, Cicerone, 8. Aufl., 679 d; G. Frizzoni, L'arte dell' Umbria rappresentata nella Nuova Pinacoteca Communale di Perugia, S. 12. (Frizzoni hält es für ein Werk der 70er Jahre); Berenson, Central Italien Painters, sowie im Katalog der Peruginer Gemälde-Galerie.

7 Schmarsow, das Abendmahl in S. Onofrio in Florenz. Jahrb. der Königl. Preuß. Kunstsammlungen V, S. 224—226.

Ferner widmet Broussolle, La jeunesse du Pérugin, diesem Gemälde ein ganzes Kapitel (Buch II, Kap. 5) in welchem er das Bild für Perugino in Anspruch nimmt.

Werken Fiorenzos offenbart, zugunsten Vannuccis angeführt; ferner vor allem neben der Nachricht Vasaris das angebliche Bildnis Peruginos, das man in dem zu äußerst links befindlichen Kopfe erkennen will, und welches man als eine Art Signatur dieses Hauptmeisters der Umbrischen Schule ansieht.

Nun tritt uns ja freilich der Stil Fiorenzos, wie wir ihn in anderen Werken kennen gelernt haben, in diesem Bilde auf den ersten Blick nicht so deutlich vor Augen, als auf manchen anderen seiner Gemälde. Bei näherem Studium erkennt man jedoch, daß eigentlich nur der Gesamteindruck dies Werk von den übrigen unterscheidet, und dies besonders bewirkt wird durch den sehr viel dunkleren und satteren Farbenton [1] und die bedeutend freiere Komposition; dieser Fortschritt aber wird voll erklärlich durch den großen Zeitraum, welcher offenbar zwischen der Entstehung der Anbetung der Könige und dem übrigen uns von Fiorenzo Erhaltenen liegt, denn dem Stile nach kann es sich hier nur um ein Spätwerk, frühestens aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts handeln.[2] Demnach ist der große Fortschritt doch nur natürlich und eher zu bewundern, wie sich trotz dieses langen Zeitraumes bei längerer Betrachtung alle Eigentümlichkeiten des Fiorenzoschen Stiles wiederfinden, besonders in der Zeichnung, Eigentümlichkeiten, welche man selbst auf den unserem Meister im übrigen so nahestehenden Jugendwerken Pinturicchios in so ausgeprägter Weise nicht antrifft. Von dem Stil gar Peruginos weicht das Gemälde so erheblich ab, und zwar von allem, was uns von diesem Meister erhalten ist, auch von den Jugendwerken, daß es mir ganz unmöglich scheint, daß Vannucci diese Tafel gemalt haben könnte. Auf allen Werken Peruginos sehen wir die Umrisse der Zeichnung zurücktreten und in weichen zarten Formen verschwimmen, während auf diesem Bilde überall die scharfen Umrisse Fiorenzos uns entgegentreten, ja die Verschiedenheit von der Art Peruginos ist so groß, daß stilkritische Gründe für die Zuschreibung an letzteren gar nicht in Betracht kommen können, sondern nur die Tradition.[3] Wie viel gleiches in den Einzel-

---

[1] Es ist hier offenbar ein Versuch mit dem neuen Bindemittel, dem Oel, gemacht, wie man am Original erkennen kann, und worauf auch Crowe u. Cavalcaselle, Broussolle u. A. aufmerksam machen. Doch scheint es, auch nach der Meinung dieser Forscher, noch keine Oelmalerei zu sein, sondern ein Gemisch von Tempera und Oel.

[2] Daß Fiorenzo in dieser Zeit noch künstlerisch tätig war, ist oben bewiesen.

[3] Diese Verschiedenheit geben auch alle erwähnten Schriftsteller, welche das Bild Perugino zuschreiben zu, selbst schon Vasari, und alle erklären diese Abweichung damit, daß es eben ein Jugendwerk Vannuccis sei. Aber ein gleichartiges anderes Jugendwerk zum Vergleich und Beweis existiert nicht!

heiten aber tatsächlich mit den übrigen Malereien Fiorenzos besteht, werde ich jetzt im einzelnen nachweisen.

Beginnen wir gleich rechts mit Josef. Es ist dieselbe für Fiorenzo typische Figur dieses Heiligen, der wir bereits auf vielen anderen Werken begegnet sind. Man vergleiche dieselbe nur mit dem knieenden Josef auf dem Bilde von Monteluce, sind es doch vollkommen dieselben Züge des Gesichts mit dem ernsten, fast mürrischen Ausdruck, welcher durch die stark herabgezogenen Mundwinkel hervorgerufen wird. Aber auch sonst stimmen alle Einzelheiten in der Malweise (Haare, Bart, Muskulatur und dergl. Nebendinge) mit dieser Gestalt überein, sowie mit vielen anderen männlichen Figuren Fiorenzos.[1] Vor allem aber finden wir nirgends bei Perugino oder irgend einem anderen Meister eine derartige Bildung und Form der Hände mit der scharfen Ausprägung der Gelenke, den dünnen, knochigen, teilweise merkwürdig verbogenen Fingern. Endlich ist auch die Gewandung für Fiorenzo bezeichnend, sowohl durch die gebogene Fältelung, als durch die Farbe, welche im Mantel den von Fiorenzo besonders bei den Gestalten Josefs so häufig verwendeten gelben Ton zeigt, nur ist das Gelb hier infolge der Oelfarbe etwas nachgedunkelt und nicht so hell und kräftig als beispielsweise auf der «Anbetung der Hirten» entsprechend dem dunkleren Gesamtton dieses Gemäldes.

So ist der Stilcharakter Fiorenzos schon allein in dieser einen Figur vollkommen ausgeprägt,[2] aber wir werden noch außerdem viele andere derartige Merkmale auf dem Gemälde finden. Nur das Gesicht Marias scheint auf den ersten Blick nicht den bei Fiorenzo gewöhnlichen Charakter zu tragen, was wohl nicht zum wenigsten dazu beigetragen haben mag, daß dies Kunstwerk noch nicht allgemein als Arbeit des Vorläufers der Umbrischen Hochrenaissance erkannt ist. Aber bei eingehender Betrachtung bemerkt man, daß der abweichende Eindruck wesentlich durch die bei Fiorenzo ungewohnte Seitenansicht des Kopfes hervorgerufen wird, denn auf fast allen übrigen Bildern unseres Meisters sehen wir das Gesicht der Mutter Christi en face,

---

[1] Dieser Josef ist außerdem noch besonders mit der in Stellung und Art ganz ähnlichen Gestalt auf dem Presepe aus S. Giorgio von 1498 zu vergleichen; wenn letzterer auch übermalt ist, so kann man den gleichen Gesamtcharakter und die gleiche Haltung doch noch erkennen.

[2] Nur das Ohr ist allerdings rund, welche Tatsache auch zum Beweis gegen Fiorenzo schon verwertet ist, (Schmarsow a. a. O.). Aber dieser Umstand fällt gegenüber der großen Mehrzahl der für Fiorenzo sprechenden Merkmale kaum in Betracht, zumal sich ja auf diesem selbigen Gemälde zugespitzte Ohren bei anderen Figuren finden.

entweder voll dem Beschauer zugekehrt, oder doch nur so weit seitlich gewandt, daß man trotzdem das ganze Gesichtsoval voll sieht; hier aber ist Maria zum erstenmal ausschließlich im Profil gesehen. Betrachtet man jedoch die Einzelheiten dieses Gesichtes, Mund, Nase, Augen genauer, so wird man gewahr, daß diese völlig den übrigen Gesichtstypen der Fiorenzoschen Madonnen entsprechen und daß, wenn das Gesicht vollends dem Beschauer zugewandt wäre, es auch bei oberflächlichem Anschauen vollkommen jenen gleichen würde. Der einzigste tatsächliche Unterschied in Aeußerlichkeiten besteht nur darin, daß das Oval ein wenig länger ist und etwas mehr an einzelne Marienköpfe Ghirlandajos erinnert.[1] Einflüsse dieses Florentiners zeigt Fiorenzo ja aber gerade auch auf anderen seiner Malereien und so ist auch dies wieder nur erneuter Beweis für seine Urheberschaft. Der geistige Gehalt dieses Marienantlitzes mit seinem sanften und doch ernsten Ausdruck und mit dem verklärten Lichtglanze ist freilich noch ein gut Teil vertiefter und veredelter, als derjenige der frühen Bilder. Unser Meister ist eben nicht auf der Stufe des Quattrocento stehen geblieben, sondern hat sich selbst an den Errungenschaften der Jüngeren immer weiter gebildet, mit der Zeit fortschreitend, und dies gerade ist das Große bei Fiorenzo, wodurch er weit über das Durchschnittsmaß der Provinzialmaler emporragt.

Von der Gewandung Marias gilt dasselbe bereits bei Josef Gesagte. Noch völliger überzeugend für die Urheberschaft Fiorenzos aber ist die Gestalt des kleinen, segnenden Christuskindes. Man vergleiche dasselbe nur mit demjenigen des bezeichneten Gemäldes von 1487, sowie besonders auch mit dem des danebenhängenden Tafelbildes der «Anbetung der Hirten». Nach letzterem erscheint es wie kopiert mit allen seinen gut getroffenen und wiedergegebenen kindlichen Eigenschaften, aber auch seinen zeichnerischen Schwächen. Gerade diese, welche in der mangelhaften anatomischen Ausbildung des Kinderkörpers bestehen, die ich schon wiederholt in Fiorenzos Schaffen rügen mußte, und die um so auffälliger sind, als bei der Zeichnung Erwachsener in den richtigen Körperformen gerade die Stärke Fiorenzos besteht, sind ein weiterer sicherer Beweis, daß das Kunstwerk von seiner Hand geschaffen wurde. Denn sowohl bei Perugino als auch

[1] Besonders denke ich hierbei an den Kopf einer Madonna auf einem großen Gemälde des Dom. Ghirlandajo in der Sala di Lorenzo Monaco in den Uffizien zu Florenz (Detail Alinari, Nr. 423). Denkt man sich diesen Kopf seitlich gedreht, so hat man fast genau das Profil der Maria auf der Anbetung der Könige zu Perugia.

den übrigen Künstlern seiner Zeit finden wir bei den Jesuskindern stets die Bevorzugung der vollen rundlichen Formen, welche der Natur entsprechen; nur Fiorenzo macht hierin eine Ausnahme, und zwar gerade auf den spätesten und im übrigen reifsten Werken gleichen seine Kinderfigürchen kleinen Kautschukpuppen, während er dieselben auf seinen Frühwerken noch gefälliger bildete. Der Künstler muß offenbar Mangel an Vorbildern nach der Natur für die Zeichnung dieser kleinen Wesen gehabt haben, oder er erachtete es auch nicht für nötig, sich mit Wiederholungsstudien in dieser Richtung zu befassen. Außer dieser allgemeinen Körperbildung sind aber auch noch Einzelheiten wie die merkwürdig krampfhaft emporgebogenen Zehen an den Füßchen, die etwas gespreizten und verrenkten Finger der linken Hand, die Bildung des Mündchens, endlich gar das hier besonders ausgeprägte Faunsohr charakteristische Merkmale, die sich bei keinem Schüler oder Nachfolger Fiorenzos in dieser Weise vereinigt finden, geschweige gar bei Perugino.

Wenden wir uns nun zu der Gruppe der Könige und ihres Gefolges zur Linken, so erkennen wir auch hier viele altbekannte Gestalten wieder. Manche der schönen jugendlichen Figuren rufen uns in Gebärde und Ausdruck unwillkürlich die feinen, ritterlichen Knappen der Bernardins-Legende ins Gedächtnis zurück, und auch auf manchen anderen Bildern sind wir denselben schon als Heiligen begegnet. Typisch für Fiorenzo ist die Gebärde des schönen jungen Königs im Vordergrunde links, welcher mit der Linken mit zierlich gespreizten Fingern das feine Gefäß zum Geschenke hinhält, den rechten Arm dabei in die Seite stemmend. Seine zierliche feine Zeittracht und die Vorliebe Fiorenzos für voll herabwallendes Lockenhaar zeigt uns, daß Fiorenzos Geschmack, Liebhaberei und Darstellungsfähigkeit hierfür auch in seinem späteren Alter nicht nachgelassen hat. Ganz besonders möchte ich sodann auf den bärtigen König, welcher in der Mitte vortritt, aufmerksam machen; derselbe erscheint im Gesichtstypus mit den dünnen, in starker geschwungener Linie gezeichneten Lippen, der Form des Bartes, ja sogar etwas in der ganzen Stellung, als fast die gleiche Figur wie der h. Rochus auf dem Fresko von 1478 in Deruta, ja es scheint fast, als ob der Meister die alte Zeichnung dieses Heiligen für diesen König wieder benutzt habe, denn die rechte Hand, mit welcher der König in sein Gewand faßt, ist offenbar kopiert nach derjenigen, mit welcher der Rochus in Deruta seine Wunde berührt (vgl. Abb. 9). Nur in der Gewandung wurden die nötigen Veränderungen vorgenommen. Kann bei derartigen

Uebereinstimmungen darüber, daß Fiorenzo der Maler des Gemäldes ist, noch ein Zweifel bestehen bleiben? Hätte ein Nachahmer das Bild gemalt, wie sollte er dazu kommen, gerade nur von den Malereien Fiorenzos seine Gestalten zu entlehnen, ja zu kopieren, da es doch andere, dem Zeitgeschmack mehr entsprechende Maler gab. Auch ist nicht anzunehmen, daß tüchtige Meister, welche später so Hervorragendes selbständig leisteten, für ein Jugendwerk fast sämtliche Figuren entlehnt haben, sei es auch von ihrem Lehrer, denn eine genial-veranlagte Maler-Natur hat doch gerade in der ersten Jugend erst rechte Freude am selbständigen, freien Schaffen. Diese Dinge sind so auffällig, daß, nimmt man dieses Bild unserem Meister, man mit zwingender Notwendigkeit ihm auch das Fresko in Deruta, die «Anbetung der Hirten» aus Monteluce und viele andere Werke abstreiten, und für diese Malereien entweder eine ganz neue, bisher unbekannte Phase der Kunst Peruginos, oder einen anderen, unbekannten Meister einsetzen muß. Aber beides wäre absurd, und auch nicht möglich, weil wir ja bei all diesen Werken im einzelnen die Uebereinstimmung mit Fiorenzos beglaubigter Malerei von 1487 nachweisen konnten. Somit bleibt kein anderer Weg, als die «Anbetung der Könige» als Werk des Fiorenzo di Lorenzo anzuerkennen, und zwar als Werk der letzten Spät- und Reifezeit des Meisters.

Fiel uns bereits in den frühen Arbeiten stets die sorgfältige, auf alle Einzelheiten des anatomischen Details bedachtnehmende Zeichnung auf, so entspricht in diesem Spätwerk auch der geistige Gehalt und Seelenausdruck der akkuraten Form. Wie verschieden und individuell sind nicht die Gesichter und der Ausdruck der einzelnen Könige und ihrer Begleiter! Wie tief ernst ist das Gesicht des knieenden Königs! Glaubt man doch in seinen Zügen zu lesen, daß er bereits eine prophetische Ahnung von dem zukünftigen Leiden hat, das dem von ihm Angebeteten bevorsteht! Zu äußerst rechts sehen wir eine entzückende, jugendliche Gestalt in Anbetung versunken. Mit dem hübschen, jugendlichen Knappen, welcher gerade aus der Mitte hervorragt, wechseln in trefflichem Kontrast zwei verwitterte alte Gesichter mit porträthaften Zügen, auch sie versunken und hingerissen von dem Anblick des göttlichen Kindes. Das Ganze ist eine Symphonie des individuellen Gefühlsausdrucks, wie sie schöner und inniger nicht gedacht werden kann. — Manche dieser Männer des Königszuges sind gewiß, einer in jener Zeit häufigen Sitte entsprechend, Porträtgestalten bekannter Persönlichkeiten Perugias. Mögen die Zeitgenossen sich an der Aehnlichkeit erfreut haben, anderen Generationen sind ihre Namen entschwunden

und nur mit einer dieser Physiognomieen hat auch die Nachwelt sagenhaft den Begriff einer bestimmten Persönlichkeit verbunden, mit jenem sprechend ausdrucksvollen Kopf, welcher hinter dem jungen graziösen König zu äußerst links sichtbar ist, und der als das Porträt von Pietro Vannucci bezeichnet wird. Ob mit Recht? Man hat das Gesicht mit dem Selbstporträt im Cambio verglichen und tatsächlich besteht eine gewisse Aehnlichkeit zwischen jenem und dem Kopf auf unserem Bilde,[1] nur scheint letzterer etwas jünger und vor allem magerer und weniger voll in der Form. Dies wird von denjenigen, welche in dem Porträt einen Beweis für Peruginos Autorschaft sehen, damit erklärt, daß die Anbetung der Könige ein Jugendwerk sei, und daher der Meister im Selbstbildnis auch jugendlicher erscheinen müsse. Die magere, demselben ein jugendliches Aussehen verleihende Form des Gesichtes wäre aber aus dem auch hier deutlich hervortretenden Streben Fiorenzos nach ausgeprägter, muskulöser, nicht fleischiger Bildung zu erklären. War es in jener Zeit Sitte, in Bildern religiösen Inhalts Porträtgestalten lebender Personen anzubringen, so ist es ja an und für sich nicht unwahrscheinlich, daß Fiorenzo auch das Konterfei seines berühmten und allgemein bekannten Kollegen auf der Tafel verewigte. Letzteres wäre wohl möglich, aber nicht bewiesen, denn es muß doch zugegeben werden, daß dieser Gesichtstypus ein ziemlich häufig vorkommender ist, dem man selbst heutigen Tages bei bartlosen Personen noch begegnen kann und den wir unter den Stifterfiguren der Bilder jener Zeit ebenfalls vielfach wiederfinden.[2] Lassen wir es daher dahingestellt sein, wie es sich mit dem Porträt verhält, denn der Stil Fiorenzos spricht mit solcher Deutlichkeit und so überzeugend, daß diese Frage für die Bestimmung des Meisters kaum noch eine Bedeutung hat.

Zu welcher Stufe der Vollendung ist der Meister in der letzten Reifeperiode seines Lebens gelangt und welche Fortschritte hat derselbe in der langen Entwicklungszeit aufzuweisen? Diese Fragen drängen sich uns unwillkürlich vor dem Gemälde der Anbetung der Könige auf, nachdem wir die Ueberzeugung gewonnen haben, daß Fiorenzo di Lorenzo in seinem höchsten Alter noch dieses herrliche Werk geschaffen hat.

Zunächst erkennt man in der Anordnung einen großen Fortschritt. Man würde kaum noch vermuten, daß unser Meister in der Jugend

---

1 Phot. Al. Nr. 5545. Sehr gute Abbildung des Selbstporträts im Cambio auch bei Broussolle, a. a. O., S. 254.

2 Crowe u. Cavalcaselle zweifeln ebenfalls daran, ein Porträt Vannuccis auf diesem Bilde vor sich zu haben (Deutsch. Ausg. IV, 1, S. 167).

fast ausschließlich jene streng sich der Architektur angliedernden Triptychen auf Goldgrund gemalt hat, wodurch ihm das Symmetrische zur selbstverständlichen Gewohnheit geworden war, so daß er dessen Gesetze auch noch häufig in der Anordnung von Gemälden seiner mittleren Periode strenge befolgt, auf welchen ja die Art der Darstellung häufig eine natürlichere Weise der Gruppierung erheischt hätte. Aber auf diesem letzten Bilde ist die Gliederung eine fast völlig freie. Die Hütte, in welcher Maria sitzt, befindet sich nicht mehr gerade in der Mitte des Bildes, sondern erhebt sich in natürlicher, gefälliger Weise zur Seite der Darstellung, und durch den offenen Vorbau derselben hindurch sieht man einen Teil der Landschaft, welche ebenfalls nicht mehr symmetrisch aufgebaut, sondern leicht und duftig der Natur abgelauscht ist; desgleichen treten die Könige in leichter zufälliger Gruppierung heran. Und nun gar die vollen kräftigen Farbentöne des Bildes, welche in ihrer tiefen Leuchtkraft an die gleichzeitigen Werke der Venezianer oder gar Niederländer erinnern! Welch ein Schritt vorwärts ist getan in der Technik und Verteilung des Kolorits von jener Nische aus S. Francesco, wo die Temperafarben noch so hart mit ihren unvermittelten Lichtern kontrastierten, zu dem Farbenschmelz und Duft dieses spätesten Werkes des alternden Künstlers!

Der Hauptfortschritt liegt jedoch in jener individuellen Ausgestaltung der Gesichter und dem in sie hineingelegten geistigen Ausdruck. Das Quattrocento und das Cinquecento waren die Jahrhunderte, in denen das Porträthafte in den Gestalten ausgebildet wurde. Schon Piero della Francesca, von dem unser Meister ja so manches angenommen hat, führte in vielen seiner Werke (wie besonders auf den Wandgemälden in S. Francesco zu Arezzo) Gestalten des vornehmen Bürgertums porträtähnlich in die dargestellten Szenen ein. Fiorenzo aber hat sich in seinen jüngeren Jahren nicht diesem Zeitgeschmack angeschlossen, allerdings teilweise wohl deswegen, weil er bei seinen Mitbürgern wenig Gegenliebe für diese Neuerung gefunden hätte. Außerdem bestimmten ja auch die Auftraggeber für die Altarwerke in den Kirchen meist ausdrücklich die sich noch mehr an das Trecento anlehnende altertümliche, steifere Form, welche keinen Raum für Bildnisdarstellungen ließ. Aber auch auf den Tafeln der Bernardinslegende, wo die Art der Szenen zur Anbringung von Bildnissen Gelegenheit genug geboten hätte, hält unser Meister sich ängstlich von derartigen Versuchen fern. Erst in der mittleren Schaffensperiode gewahrt man das Streben, den Köpfen einen individuellen Ausdruck zu verleihen. Das erste wirkliche Bildnis ist dasjenige des Stifters auf dem Gemälde des

h. Sebastian (Kab. IX, 11); sodann erkennen wir auf der Tafel aus Monteluce das Bestreben, die Hirten durch Individualisierung der Züge naturwahrer erscheinen zu lassen, aber mit der Anbetung der Könige endlich ist der Meister völlig zur Freiheit durchgedrungen; die Schablone wird mehr und mehr fallen gelassen, nur für wenige Figuren sind noch ältere Entwürfe benützt, die übrigen sind frei nach dem Leben gezeichnet. Das fortschreitende Studium hat unserem Meister immer mehr die Augen für die Natur geöffnet. Die Fesseln des Konventionellen sind gesprengt, und auch das Altargemälde der Kirche darf als Ausschnitt aus der Wirklichkeit erscheinen. Wie viele mittelmäßige Künstler aber haben in solchen Dingen sich oft nicht dem Zeitgeiste zu assimilieren vermocht; nur dem beständig Strebenden gelang es auf der Höhe zu bleiben! Daß unserem Fiorenzo dies bis in sein hohes Alter in jeder Hinsicht gelungen, ist das beste Zeugnis für seine hohe künstlerische Begabung, welche uns berechtigt, unter der Zahl der bedeutenden Künstler und Vorkämpfer für neue Bahnen auch seinen Namen zu nennen.

---

10. LETZTE NACHRICHTEN ÜBER FIORENZO DI LORENZO UND RÜCKBLICK.

Die letzte Ueberlieferung, welche wir aus dem Leben des Fiorenzo di Lorenzo besitzen, ist jene bereits zu Anfang dieser Studie erwähnte Urkunde vom 5. Mai 1521,[1] welche die Abschätzung der Malerei einer Kirchenfahne durch Fiorenzo di Lorenzo und Tiberio d'Assisi enthält. Tiberio d'Assisi! Eine andere Zeit. Wie mag unserm Meister, der während seines ganzen Lebens die scharf ausgeprägte, plastische, realistische Zeichnung ausgeübt hatte, die süßliche, glatte Malweise jenes Epigonen erschienen sein. Zur Abschätzung der Malerei wird man zwei so verschiedenartige Künstler berufen haben, um durch die Vertretung der alten und neuen Richtung ein möglichst neutrales Urteil zu erhalten. Man sieht aber daraus, welchen Wert man auch noch in der neuen Kunstperiode auf das Urteil unseres Meisters legte, und daß derselbe jedenfalls um diese Zeit, trotz seines Alters noch im Vollbesitz seiner geistigen Frische war. Es ist aus letzterem Grunde durchaus nicht ausgeschlossen, daß Fiorenzo noch einige

---

[1] Bereits von Mariotti, Rumohr u. a. als letzte Nachricht über Fiorenzo erwähnt (siehe darüber oben).

weitere Jahre gelebt hat, aber nichts ist uns darüber überliefert; keinen Anhaltspunkt haben wir für die Zeit seines Todes und auch kein datiertes Werk seines Stiles beweist uns, daß der greise Maler noch länger gelebt und gewirkt hat. Darum muß auch ich mit diesem Datum die Zeilen schließen, welche bestimmt sind, eine Uebersicht und Klärung des Wirkens dieses bedeutendsten unter den älteren Umbrischen Meistern zu geben.

Werfen wir nun einen kurzen Rückblick auf dasjenige, was uns als greifbares Resultat bei dem Studium der Werke dieses eigenartigen und oft rätselhaften Meisters, sowie dem urkundlichen Ueberlieferten entgegentrat. Wir ersahen zu Beginn der Untersuchung aus denjenigen Malereien, welche dem Stile nach als Jugendwerke Fiorenzos erschienen, daß derselbe wahrscheinlich bei Niccolo da Foligno seine erste Unterweisung in der Kunst empfangen haben dürfte, dann aber bald nach Florenz gezogen ist, wo er offenbar in der Werkstatt des Andrea del Verrocchio tätig war, weil dessen Stil neben demjenigen Niccolos sich am deutlichsten in seinen Werken offenbart. Daneben erkannten wir aber in denselben auch deutlich Eindrücke anderer Florentiner Meister, was zu der Annahme berechtigt, daß Fiorenzo seine Lehrzeit in Florenz dazu benützte, vielseitig die Kunst der Arno-Stadt in sich aufzunehmen.[1]

Diese Florentiner Einflüsse gewahrten wir deutlich an den einzigsten von ihm selbst bezeichneten Malereien, denen an dem Altaraufsatz von S. Francesco aus dem Jahre 1487, welche wir zum stilkritischen Ausgangspunkt nahmen. Fast noch auffälliger traten dieselben aber zutage, auf dem der «Confraternità della Giustizia» gehörenden Triptychon, das im übrigen noch die Eigentümlichkeit eines Anfängers aufweist, aus welchen Gründen wir daher in diesem das früheste uns erhaltene Jugendwerk Fiorenzos erkannten. Ferner konnten wir auf Grund dieser Florentiner Anklänge die vielbesprochene Tafel des Sakramentsschreines aus S. Francesco dem Fiorenzo di Lorenzo zuschreiben, und zwar erkannten wir, daß einige der Bildchen von seiner eigenen Hand herrühren, während andere nur Werkstattarbeiten sind.

[1] Für einen Aufenthalt Fiorenzos in Rom hatten wir keinerlei sichere Beweise, vielmehr erkannten wir, daß, wenn der Meister in der ewigen Stadt war, er daselbst offenbar Anregungen nur auf dem Gebiete der Architektur empfangen haben konnte.

Mit letzteren Tafeln vollkommen stilgleich sind drei Bildchen im Louvre, mit Wunderszenen aus der Legende eines heiligen Bischofs, weshalb wir diese mit Venturi dem Fiorenzo di Lorenzo als fast zugleich entstandene Arbeiten zuschrieben. Hinsichtlich des neuerdings als authentisch angezweifelten, vielteiligen, älteren Altarwerkes aus Sta. Maria Nuova, konnten wir nachweisen, daß dasselbe offenbar das Fiorenzo in Auftrag gegebene Gemälde ist, auf welches sich die bei Mariotti und anderwärts veröffentlichten Urkunden beziehen. Jedoch ist das uns erhaltene nur ein Teil des ursprünglich vorhandenen; auch ist die Tafel niemals ganz nach der von Mariotti uns mitgeteilten Urkunde von 1472 ausgeführt worden, sondern mit später festgesetzten Aenderungen wurde sie, wie sich urkundlich beweisen läßt, erst 1491 vollendet. Das jetzt noch Vorhandene stammt dem Stilcharakter nach, wie wir erkannten, offenbar aus den siebziger Jahren und ist wohl bald nach dem Abschluß des ersten Vertrags gemalt worden, und wurde nur aus unbekannten Gründen nicht abgeliefert und vollendet. Unter Fresken und sonstigen Gemälden konnten wir Fiorenzo di Lorenzo zuschreiben: einzelne Teile eines schlecht erhaltenen Triptychons in der Galerie zu Perugia, das Fresko in Deruta, zwei Tafeln in Altenburg, das sehr zerstörte, von der Außenwand der Mercanzia stammende, jetzt in der Pinakothek befindliche Fresko einer gnadenreichen Muttergottes, sowie drei zusammengehörige Tafeln mit Heiligen-Darstellungen und einen h. Sebastian im Kabinet des Fiorenzo in der Stadt-Galerie; ferner ein größeres Altarwerk der Madonna zwischen Heiligen in der National-Gallery zu London, welches durch starke Anklänge an Niccolo Alunno ebenfalls noch als Frühwerk charakterisiert ist.

Als der mittleren und späteren Schaffensperiode Fiorenzos angehörige Malereien erkannten wir sodann die Anbetung der Hirten aus Monteluce, die Fresken in Monte l'Abate (datiert 1492, jedoch nur zum Teil eigenhändig), mit welchen die auf Leinwand gemalte Pietà aus Farneto, jetzt in der Pinakothek denselben Stil zeigt. Deshalb schrieben wir diese ebenfalls Fiorenzo zu, entgegen anderer Meinung, die dieses Bild für Perugino in Anspruch nimmt. Diese Werke zeigen uns Fiorenzo schon auf der Höhe seiner künstlerischen Entwicklung. Um dieselbe Zeit lernten wir Fiorenzo auch als Architekt kennen, gemäß einer wenig bekannten Veröffentlichung von Adamo Rossi.

Als Malereien aus der Reifezeit Fiorenzos gaben sich uns beim Studium noch ferner durch ihren Stilcharakter zu erkennen: die jetzt in der Pinakothek befindlichen mit der Jahreszahl 1498 bezeichneten Fresken aus S. Giorgio, sowie das Fresko im Ratsaale zu Perugia

und im Rathaus zu Assisi, letzteres ist jedoch offenbar im wesentlichen nur dem Entwurf nach als der Kunst unseres Meisters angehörig zu betrachten. Ein Urkundenexzerpt von Adamo Rossi teilte uns mit, daß Fiorenzo di Lorenzo im Jahre 1514 eine Altartafel für die Kirche des Dorfes Paciano in Auftrag erhielt. Das Bild ist nach einer von mir an Ort und Stelle gefundenen Urkunde 1856 verkauft worden, aber leider ist sein weiterer Verbleib nicht in Erfahrung zu bringen. Dies Gemälde würde wahrscheinlich eine Lücke in Fiorenzos Kunstschaffen ausfüllen und den Uebergang bilden zu dem viel umstrittenen Gemälde der «Anbetung der Könige». Aber auch ohne dies Uebergangsbild aus dem 16. Jahrhundert hoffe ich überzeugend nachgewiesen zu haben, daß sich alle Stileigentümlichkeiten Fiorenzos auf dem ersteren wiederfinden, ja sogar einzelne Wiederholungen von Figuren früherer Arbeiten, nur ist alles fortgeschrittener, natürlicher, freier und von größerer Schönheit und tiefer empfundenem Ausdruck, sowie mit der Erfahrung eines gereiften, bejahrten Meisters gegeben, weshalb ich glaubte, mit Fug und Recht in dem Gemälde der «Anbetung der Könige» die letzte, höchste Stufe der Entwicklung unseres Meisters zu erkennen.

In diesen hier noch einmal kurz zusammenfassend aufgezählten Werken sehe ich also dasjenige, was uns von der Tätigkeit des Fiorenzo di Lorenzo erhalten ist, und woraus wir ein Bild seines künstlerischen Charakters und seiner Entwicklung gewinnen können. Diese seine künstlerische Entwicklung stellte sich uns als eine besonders reiche und mannigfaltige, aber stets fortschreitende dar. In den Jugendwerken schließt der Meister sich noch fast ängstlich an Florentiner Vorbilder an, dann rang er sich von Stufe zu Stufe zu immer größerer Freiheit und Selbständigkeit durch. Seine Gestalten, anfangs hölzern und starr, erlangen in der Reifezeit immer mehr Leben und Bewegung, verbunden mit individueller Charakterisierung, und der Wandlung und Vervollkommnung der Formen steht diejenige der Farben nicht nach. Denn auch das Kolorit, zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn von Fiorenzo mangelhaft beherrscht, und daher stumpf und unharmonisch in den Tönen, gewinnt in der mittleren Periode an Leuchtkraft (Anbetung der Hirten), während der Künstler im Alter die volle Harmonie feiner, satter und voller Farben erreicht. Wir beobachteten sodann, wie der Meister in der Komposition, während des weitaus größten Teiles seines Lebens, an einer steifen förmlichen, streng symmetrischen Anordnung seiner Gemälde festhält, aber auch hier sich in der Reifezeit langsam die Fesseln lösten, bis

in der Anbetung der Könige die völlige Befreiung eintritt zu natürlicher Gruppierung der Figuren in einer der Natur entsprechenden Landschaft. Aber alle diese mannigfaltigen Werke der verschiedenen Perioden sind doch miteinander verbunden durch ganz besondere Merkmale und Eigentümlichkeiten, wodurch sie sich ausweisen als die Produkte einer ganz bestimmten künstlerischen Persönlichkeit. So gewinnen wir aus ihnen ein Bild von Fiorenzo di Lorenzo als eines charaktervollen, seine Eigenart wahrenden, aber dabei unermüdlich auf der Bahn der Vervollkommnung vorwärts schreitenden Künstlers. Ergänzt und vervollständigt wurde uns dies Bild von Fiorenzos Persönlichkeit, durch das urkundlich über denselben Ueberlieferte, das chronologisch an den betreffenden Stellen eingeschaltet, dazu dient das Lebensbild des Künstlers, welches ja leider mehr als dasjenige irgend eines anderen bedeutenden Meisters der Zeit in Dunkel gehüllt ist, nach Möglichkeit zu klären und zu vervollkommnen.

So haben wir ein Gesamtbild dieser eigentümlichen künstlerischen Persönlichkeit aus vergangenen Jahrhunderten erhalten, die trotz ihres langen Lebens durch merkwürdige Fügung des Schicksals lange Zeit fast vollkommen der Vergessenheit anheimgefallen war. Als markige, stets strebende Gestalt trat uns Fiorenzo di Lorenzo entgegen, als Künstler, welcher in der Umbrischen Frührenaissance neben Niccolo da Foligno der bedeutendste unter denjenigen war, welche jene herrliche Blüte vorbereiteten, die in Rafael zu ihrer Vollendung sich entfaltete.

III.

DIE DEM FIORENZO DI LORENZO ZUGESCHRIEBENEN WERKE SEINER SCHÜLER UND NACHFOLGER.

1. FIORENZO ZUGESCHRIEBENE WERKE, DEREN MALEREI DEN STIL BESTIMMTER SCHÜLER ERKENNEN LÄSST.

Nur bei verhältnismäßig wenigen unter den uns bekannten Vertretern der Schule von Perugia läßt sich beweisen, daß sie bei Fiorenzo di Lorenzo gelernt haben. Fiorenzo stand zu sehr an der Wende einer neuen Kunstepoche, um nicht bald durch die auf ihn folgenden jüngeren Kräfte in den Schatten gestellt zu werden, und vor allem war es sein nur wenig jüngerer Zeitgenosse Pietro Vannucci, welcher mit seiner mehr bestechenden, äußerlich glänzenden Malerei die Aufmerksamkeit seiner Landsleute und auch die lernbegierigen Kunstjünger mehr fesselte. Fiorenzo war der letzte Vertreter jener Sturm- und Drangperiode des Quattrocento; noch zu seinen Lebzeiten entfaltete sich die abgeklärte Blüte der Malerei des neuen Jahrhunderts.

In dieser Tatsache liegt das Hemmende im Leben Fiorenzos und der Grund, warum er von Vasari bis auf unsere Tage nicht die gerechte Würdigung, welche ihm seinen Fähigkeiten, seinen Kenntnissen und seiner Tüchtigkeit nach gebührt hätte, gefunden hat, darum auch war es ihm nur in der verhältnismäßig kurzen Epoche seiner jüngeren Jahre vergönnt, einen Einfluß auf Schüler und Genossen auszuüben. Dennoch aber gibt es wenigstens e i n e n , dessen Ruhm die Grenzen

seiner engeren Heimat überschritten hat, und der bis auf unsere Tage allgemein gekannt und gewürdigt wird, Bernardino Betti gen. Pinturicchio.

Daß Bernardino Betti bei Fiorenzo di Lorenzo die Anfangsgründe seiner Kunst erlernt hat, ist schon aus äußeren Gründen sehr wahrscheinlich, denn zwischen 1450 und 1460 geboren,[1] dürfte Pinturicchio in den siebziger Jahren als Lehrling seine Künstlerlaufbahn begonnen haben. In dieser Zeit aber hatte Fiorenzo in der Kunst Perugias eine führende Stellung inne, während Vannucci noch Lernender war, oder jedenfalls noch nicht seine eigentliche Ruhmesbahn betreten hatte. Aber diese Wahrscheinlichkeit, daß Pinturicchio Fiorenzos Schüler war, wird zur Gewißheit, wenn wir dessen beglaubigte Jugendwerke auf ihren Stilcharakter prüfen. Gerade hierbei erkennen wir in vielen Details Eigentümlichkeiten, die sich sonst nur auf Bildern Fiorenzos finden und sogar zu dessen Merkmalen gehören.

Zum Beweis sei auf die schönen Fresken Pinturicchios in der Capella Buffalini in Sta. Maria in Araceli zu Rom hingewiesen, die jetzt allgemein als ein Frühwerk des Künstlers anerkannt sind. Sie zeigen Szenen aus dem Leben des h. Bernardin von Siena und die Glorie dieses Heiligen. Die meisten Anklänge an Fiorenzos Stil weist das Leichenbegängnis des Heiligen an der linken Seitenwand auf (Al. Nr. 7191, Abb. 15). Hier ist es vor allem der reiche Hintergrund, welcher in der Freude an perspektivischen Studien und reichen Ziergliedern den Schüler eines in der Architektur wohlbewanderten Meisters verrät, und zwar wird man deutlich an die Hintergründe auf den kleinen Tafeln aus S. Francesco in Perugia mit den Wunderdarstellungen desselben Heiligen erinnert. Auch die Figuren lassen unschwer ebenfalls den Einfluß jener Folge erkennen. Das für Fiorenzo so typische Faunsohr sehen wir beispielsweise hier bei einem Kinde im Vordergrund nachgeahmt. — Auf dem Lünettenbilde darüber, das den Heiligen in seiner Jugend als Eremiten darstellt (Al. Nr. 7190), erinnern ebenfalls einige Gestalten auffallend an die auf jenen Tafeln befindlichen Figuren.

Die übrigen Wandbilder dieser Kapelle zeigen in gleicher Weise Anklänge an den Stil des Fiorenzo di Lorenzo. Die Cherubköpfchen der Glorie des Heiligen (Al. Nr. 7195, Abb. 16), welche die Gestalt

---

[1] Vasari berichtet, daß der Tod Pinturicchios im Jahre 1513 eintrat, und daß der Künstler damals 59 Jahre alt gewesen sei. Hieraus würde sich 1459 als Geburtsjahr ergeben. Doch glaubt man aus berechtigten Gründen, daß Pinturicchio noch später das Licht der Welt erblickt hat.

Christi umgeben, erscheinen zum Beispiel in ihrem Gesichtstypus und mit ihren spitzen Ohrmuscheln wie kopiert nach solchen Fiorenzos, und auch einige langgewandete Engel, sowie die Heiligenfiguren und der landschaftliche Hintergrund weisen viele Einzelheiten der Malweise Fiorenzos auf.

Nach dem Stil dieser beglaubigten Fresken ist weiter zu schließen, daß Pinturicchio zu etwa derselben Zeit auch der Schöpfer eines anderen schönen Gemäldes in Rom gewesen ist, welches vielfach dem Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben wird, mir aber alle Anzeichen der frühen Periode Pinturicchios aufzuweisen scheint; ich meine jenes hübsche kleine Bild der Kreuzigung in der Galerie Borghese (Nr. 377, Phot. Al. Nr. 8000, Abb. 17).[1]

In einer schönen, duftigen von einem Fluß durchzogenen, bergigen Landschaft erhebt sich in der Mitte das Kreuz mit dem Erlöser. Links unter einem vorspringenden Felsgebilde kniet der h. Hieronymus in Bußübung, rechts im Fluß steht der h. Christophorus mit dem Jesuskind auf der Schulter, in der rechten Hand einen Palmenwedel als Stab haltend, die Linke in die Seite gestemmt. Das Bildchen ist mit großer Liebe miniaturartig ausgeführt. Das sonnige Tal, die auf die Blätter von Baum und Strauch aufgesetzten goldigen Lichter, die Gewächse des Ufers, welche sich im klaren Wasser spiegeln, die in der kühlen Flut sich tummelnden Fische, dies alles zeigt uns so recht die Schaffensfreudigkeit eines jugendlichen Anfängers, welcher an seinem ersten selbständigen Werke sich versucht.

Zwar sind gewisse Stilgleichheiten mit Fiorenzo die Lorenzo vorhanden, wie die scharf ausgeprägte Zeichnung der Hände, mit der starken Betonung der Fingergelenke; bei Hieronymus sehen wir das spitze Ohr, und die Landschaft zeigt den rein Umbrischen Charakter, wie wir ihn bei Fiorenzo kennen gelernt haben; aber alle diese Eigentümlichkeiten finden sich in der gleichen Weise auch auf den Fresken

---

[1] Dem Fiorenzo di Lorenzo wird das Bildchen zugeschrieben, außer von dem Katalog der Galerie, von Venturi, Archivio Storico dell' arte 1892, S. 14; Burckhardt-Bode, Cicerone, 8. Aufl. 679 c; J. Guthmann, die Landschaft der Toskanischen und Umbrischen Kunst etc., S. 268; E. Steinmann, Pinturicchio (Künster-Monographie) u. a. neueren, während Morelli (Lermolieff) die Ansicht vertritt, daß das Gemälde ein Jugendwerk Pinturicchios sei (Della pittura italiana, S. 107—108; die Galerie zu Berlin, S. 168). Desgleichen treten für Pinturicchio ein: Vermiglioli, Memorie di Bernardino Pinturicchio, S. 109—110; Max Wingenroth, Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli, S. 91; Berenson, Central Italian Painters, S. 170 u. A. — Broussolle, La jeunesse du Pérugin, S. 370—373, glaubt die Hand Peruginos in dem Gemälde zu erkennen, gibt aber zu, daß die Landschaft derjenigen Pinturicchios gleiche.

der Buffalini-Kapelle in Araceli, mit letzteren aber teilt die Tafel in der Villa Borghese den reichen Schmelz und die natürliche, vollendete Schönheit der Linien der ausgereiften und befreiten Kunst des Cinquecento. Es ist ein Rafaelischer Hauch, welcher bereits über diesem Bilde liegt, und es trotz einiger äußeren Aehnlichkeiten, von Fiorenzo trennt, der bei allem Ringen und Streben, doch stets die herberen Formen der noch von dem althergebrachten sich losringenden Kunst des Quattrocento bewahrt hat. Die Bilder der Buffalini-Kapelle beweisen uns, daß Fiorenzosche Stileigentümlichkeiten, verbunden mit vollendeteren, weicheren Formen und Farbentönen, die Eigenschaften der Jugendwerke Pinturicchios ausmachen.[1] Die Kreuzigung in der Borghese-Galerie zeigt diesen Charakter genau in derselben Weise, wie die dem Ruhme des Heiligen von Siena gewidmeten Fresken in Araceli, folglich haben wir einen zwingenden stilistischen Beweis, daß auch jenes Bildchen ein Jugendwerk von Pinturicchio ist.[2] —

Unter dem Namen des Fiorenzo di Lorenzo wird ferner von Berenson[3] ein Tafelbild angeführt, das sich in der Kirche S. Francesco des kleinen Bergnestes Montone oberhalb Umbertide befindet. Es stellt eine Madonna del Soccorso vor, welche die Schar der Gläubigen unter ihrem Mantel vor den von Christus herabgeschleuderten Pestpfeilen schützt, zur Seite viele Heilige.[4] Unten sieht man eine Ansicht des befestigten Oertchens Montone, an welchem unterhalb die schauerliche Knochengestalt der Pest mit der Sense vorüberzieht, weil das Städtchen an einem Tore von Maria, am anderen vom h. Franz, die

---

[1] Morelli führt mit Recht hauptsächlich die äußeren Eigentümlichkeiten des Christophorus in Typus, Gestalt, Stellung und Gewandung, als Beweis für die Urheberschaft Pinturicchios an. — Ich möchte noch hinzufügen, daß besonders die Formen in den Gesichtszügen aller Gestalten nicht denen Fiorenzos entsprechen, wohl aber der etwas weicheren Art Pinturicchios, welcher auch vollkommen die Bildung des kleinen Christuskindes gleichkommt, welche völlig von derjenigen Fiorenzos abweicht. Auf eine gewisse Aehnlichkeit dieser Christophorus-Figur mit derjenigen auf dem im übrigen vom Stil Pinturicchios, sowie demjenigen des Borghese-Bildes völlig abweichenden Frankfurter Madonnen-Bilde, welches Fiorenzo zugeschrieben ist, werde ich an anderer Stelle zurückkommen.

[2] Einige andere Tafelbilder dürften wahrscheinlich ihres altertümlichen Stiles wegen noch früher entstanden sein. Die allerfrühesten sind vielleicht eine Madonna bei Lord Crawford in London und im Museum von Valencia mit dem Stifterbildnis eines Borgia, für den Pinturicchio das Gemälde für eine Kapelle in Italien gemalt hat. Die Auffassung ist noch altertümlicher als die Fiorenzos, dessen Stil das Bild nur in den scharf gezeichneten Zügen zeigt. (Abb. Steinmann, a. a. O., S. 83.)

[3] Berenson, Central Italian Painters, Kataloganhang.

[4] Al. Nr. 5786, Abb. 18. Rechts sieht man die Heiligen: Bernhard, Antonius von Padua, Nikolaus von Bari, Gregor. — Links: Sebastian, Franz v. Assisi, Eligius und Johannes d. T.

in Halbfigur erscheinen, geschützt wird. Darüber befindet sich eine Inschrift, welche die Entstehungszeit des Werkes angibt:

A. D. M. CCCC. L XXXII
OP. H. CONVENTVS.

Der Stil dieses Bildes erinnert vielfach an denjenigen unseres Meisters, doch zeigen die Physiognomien einen etwas süßlichen Ausdruck und das Ganze weniger Leben, auch sind einige Anklänge an Bonfigli vorhanden; diese Anzeichen lassen vermuten, daß nur ein Schüler oder Nachfolger dieses Gemälde geschaffen hat, und zwar stimmt dessen Malweise genau mit derjenigen des Zeitgenossen unseres Meisters Bartolommeo Caporali überein. — Von diesem befindet sich in derselben Kirche an einem gegenüberliegenden Altar ein großes, eine Glorifikation des h. Antonius darstellendes Fresko, welches mit dem Namen des Künstlers bezeichnet und 1491 datiert ist.[1] Dieses war früher von einem großen Leinwandbild des 17. Jahrhunderts verdeckt und ist daher erst vor wenigen Jahren wieder aufgefunden worden[2] (Abb. 19, nach Orig.-Phot.). Alle Gestalten dieses Wandbildes zeigen die bestimmt umrissene Zeichnung Fiorenzos mit scharfer Betonung der Muskulatur und Gelenke; besonders die Hände entsprechen mit den scharfkantig gebogenen Fingern und der sorgfältigen Zeichnung der Extremitäten der Malweise des Altmeisters von Perugia, nur sind sie etwas kürzer geformt. Die Gewandbehandlung ist sowohl in der Drapierung, wie in der scharfgebrochenen, oft etwas kleinlichen Faltengebung, ebenfalls diejenige, welche wir bei Fiorenzo di Lorenzo kennen gelernt haben. Ganz besonders gleicht die Gestalt des Täufers zur Linken in Gebärde und Haltung den vielen, der Kunst Fiorenzos entstammenden Figuren des Vorläufers Christi; für das Gesicht scheint sogar Fiorenzos Rochus in Deruta als Vorbild gedient zu haben, nur spielt um den Mund ein weichlicherer Zug. Desgleichen zeigen die kleinen Cherubköpfe der Glorie unverkennbar dieselben Physiognomien, wie diejenigen in gleicher Komposition auf Malereien Fiorenzos, sogar das Ohr ist bei einigen etwas zugespitzt, nur sind die Formen alle starrer und lebloser als bei Fiorenzo.

---

[1] Der Schluß der langen Inschrift, welche besagt, daß Carlo Fortebracci einem Gelübde gemäß für die glückliche Geburt eines Sohnes den Altar dem h. Antonius stiftete, lautet wörtlich: 1491. Bartolomeus Caporalis Pin.

[2] In der Literatur ist dasselbe bis jetzt nur erwähnt bei: Lupattelli, Storia, della pittura in Perugia, S. 29, und Broussolle, La jeunesse du Pérugin, S. 171, Anm. 1.

Alle die geschilderten Eigentümlichkeiten auf diesem Fresko finden sich auf dem gegenüber befindlichen Tafelbilde wieder, nur zeigt dasselbe außerdem noch einige Anklänge an Bonfigli. Dieser Umstand ist aber durch die fast zehn Jahre frühere Entstehungszeit der «Madonna del Soccorso» vollkommen erklärt; denn in Caporalis Frühwerken gewahrt man fast ausschließlich den Einfluß des Benedetto Bonfigli, wie das große 1469 bezeichnete Wandbild aus Sta. Giuliana, und die Ueberreste des 1487 für die Kirche in Castiglione del Lago von Bartolommeo geschaffenen Freskos beweisen.[1] Mit Fiorenzo di Lorenzo ist Bartolommeo Caporali offenbar erst im reifen Alter, wahrscheinlich als Gehülfe, in Verbindung getreten,[2] da nur seine späteren Werke die Stilverwandtschaft mit unserem Meister zeigen. Somit treffen alle Anzeichen zu, daß das von Berenson unter Fiorenzos Namen ausgeführte Gemälde in Montone von dessen Gehülfen Bartolommeo Caporali geschaffen wurde. —

Ein weiteres Bild, das dem Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben ist, in welchem ich aber die Hand eines anderen zeitgenössischen Malers erkenne, ist ein auf Leinwand übertragenes Fresko aus Sta. Giuliana in Perugia, das sich jetzt in der dortigen Pinakothek befindet (Kab. IX, Nr. 1)[3] und in deren Katalog unter dem Namen Fiorenzos angeführt ist. Es ist eine Beweinung des Leichnams Christi durch Maria, die Mutter Jesu, Maria Magdalena und eine ältere Heilige. Viele Anklänge an Fiorenzos Stil sind vorhanden, doch weichen die Gesichtszüge, welche trotz der Trauer einen süßlichen, den Beschauer kalt lassenden Ausdruck zeigen und die Bildung des Mundes, mit den dickeren Lippen, von der Art Fiorenzos ab, deutlich aber glaube ich an dem Werke die Malweise des Lodovico di Angelo,[4] zu erkennen. Von diesem Künstler befindet sich im linken Seitenschiff des Peruginer Domes ein bezeichnetes Leinwandbild aus dem Jahre 1489 (Abb. 20, n.

---

[1] Beide jetzt in der Pinakothek zu Perugia. Saal VII, Nr. 12, und Saal VI, Nr. 22—23.

[2] Ein Beispiel für die Tätigkeit Caporalis als Gehülfe Fiorenzos bietet das eine Altarfresko in Monte l'Abate, das in den einzelnen Stileigentümlichkeiten ebenfalls genau mit den beiden Bildern Caporalis in Montone übereinstimmt. (Vgl. oben S. 85.)

[3] Abbild. bei J. C. Graham, The problem of Fiorenzo di Lorenzo. Taf. XVI.

[4] Lodovico di Angelo, auch Lodovico Angeli genannt, kommt erst 1481 in der Malergilde Perugias vor. Später noch einmal 1506. (Mariotti, Lettere Perugine, S. 85.) Er war ein Sohn des Angelo di Baldassare Mattioli, von welch letzterem wir dokumentarische Nachrichten von 1442—1481 besitzen. (Lupattelli, Storia della pittura in Perugia, S. 26.)

Orig.-Phot.).[1] Auf diesem erblickt man Christus zwischen den Heiligen Antonius abbas und Martha, Hieronymus und Franciscus stehend. Der Hintergrund ist mit Bögen und Pilastern gegliedert, durch die sich der Ausblick auf ein Stück Landschaft öffnet. Die Wand der Halle ist mit einem Teppich verhangen. Wie bei Caporalis Fresko in Montone erscheinen auch die Figuren dieses beglaubigten Werkes von Lodovico Angeli stark von Fiorenzo di Lorenzo beeinflußt. Die Zeichnung ist hier ebenfalls in den eigentümlich bestimmten Umrissen gegeben und sowohl in den Gesichtern, wie in den Extremitäten tritt jene ausgeprägte, alle Einzelheiten scharf markierende Art hervor. Ebenso zeigt die Faltengebung der Gewandung die gleichen Schuleigentümlichkeiten, welche sich so sehr von denjenigen der übrigen, nicht unter Fiorenzos Einwirkung stehenden Meistern der Zeit unterscheiden. In der Renaissance-Architektur des Hintergrundes kann man gleichfalls Fiorenzos von Piero della Francesca sich herleitenden Geschmack wiedererkennen. Durch diese stilistischen Merkmale scheint mir dies Bild zur Genüge zu beweisen, daß Fiorenzo di Lorenzo der Lehrmeister Lodovicos gewesen ist. Ein Vergleich mit jener Pietà in der Pinakothek überzeugt aber auch sofort, daß letztere der Hand des nämlichen Fiorenzo Schülers ihre Entstehung verdankt. Vor allem sind es die Marien, welche im Typus vollkommen der Martha auf Lodovicos bezeichnetem Bilde im Dom gleichen, sowie in dem sich von Fiorenzos Kunst unterscheidenden, etwas süßlicheren, weniger bedeutenden Ausdruck und den dicker gebildeten Lippen die Erschaffung durch die gleiche Künstlerhand beweisen.

Das Gleiche gilt von einem sich im rechten Querschiff des Domes befindenden Tafelbilde der Pietà vom Jahre 1486, das von Berenson ebenfalls dem Fiorenzo zugeschrieben wird[2] (Abb. 19 nach Orig. Phot.). Das wenig belebte ein wenig süßliche Gesicht Marias gleicht vollkommen demjenigen der Martha auf Lodovicos bezeichnetem Gemälde und ebenso stimmen der Typus des Antlitzes Christi und die architektonische Gliederung des Hintergrundes[3] mit jenem beglaubigten

---

[1] Das Bild soll sich früher in der Sakristei des dem Heiligen Simone und Fiorenzo geweihten Kirchleins in Perugia befunden haben. (Lupattelli, Storia della pittura in Perugia, S. 27.) Die Inschrift, die sich oberhalb im Gesimse in der Architekur befindet, lautet:

A. D. M̊. CCCCo L XXXVIIII. LODOVICVS ANGIOLI FECIT.

[2] Central Italian Painters. Kataloganhang.

[3] Auch hier ist die Wand hinter Maria mit einem Teppich behangen. Zu beiden Seiten desselben befindet sich die Jahreszahl:

»A. D. M̊. — CCCCo — LXXXVI.«

Werke überein, und auch mit dem Fresko in der Pinakothek ist die größte Stilverwandtschaft vorhanden.[1] Diese Gründe bestimmen mich auch die Pietà im Dom dem Lodovico Angeli zuzuschreiben.

Hiermit wäre die Zahl der aus Fiorenzos Lebenswerk auszuscheidenden Bilder, welche ich anderen Künstlern zuerteilen kann, erschöpft. Diese letzten Stilvergleiche brachten uns den Beweis, daß Fiorenzo di Lorenzo auf mehrere bekannte Maler Perugias am Ende des 15. Jahrhunderts unzweifelhaft seinen Einfluß ausgeübt hat, ja daß wir sogar in ihm den Lehrer von einigen derselben erkennen müssen. Fiorenzo di Lorenzo hat also eine Schule in seiner Heimat begründet, was, zumal ein Pinturicchio aus derselben hervorgegangen ist, die künstlerische Bedeutung unseres Meisters erhöht. Im wesentlichen hatte die Schule Fiorenzos aber eine lokale Bedeutung. Häufig finden wir daher seinen Einfluß auf Bildern unbekannter Peruginer Maler, unter denen manch tüchtiges Talent, dessen Name nicht auf uns gekommen ist, im Verborgenen blühte. Manche der von solchen Künstlern stammenden Bilder wurden ebenfalls dem Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben, daher will ich im folgenden noch kurz diese Gemälde, die sich in der ganzen Welt zerstreut finden, besprechen, und die Gründe anführen, welche mich bestimmen, diese Malereien aus den Werken Fiorenzos auszuscheiden. Da bei diesen, nicht mit einem bestimmten Künstlernamen zu verbindenden Werken, die Reihenfolge ihrer Entstehung sich nicht genau bestimmen läßt, so bespreche ich dieselben nach Gegenden geordnet.

---

2. UNBESTIMMTE SCHULWERKE.

A. In Perugia und Umgegend.

Bei der Besprechung der in Fiorenzos Heimat nach meiner Ueberzeugung fälschlich diesem zugeschriebenen Arbeiten, denen ich keinen Malernamen beilegen kann und deren Urheber ich daher als «unbekannt» bezeichnen muß, will ich mit einem Bilde beginnen, das der Zeit nach am frühesten entstanden sein dürfte und auch von solchen, die es als Arbeit Fiorenzos bezeichnen, für ein Frühwerk des Meisters gehalten wird. Es handelt sich um ein eigentümliches Gemälde, das

---

[1] J. C. Graham glaubt, daß der Leichnam und Maria auf dem Dombilde eine Kopie des Fresko in der Galerie seien. Die Aehnlichkeit ist allerdings sehr groß, aber das Beiwerk ganz verschieden, weshalb ich diese beiden Bilder als ähnliche Werke desselben Künstlers bezeichnen möchte.

sich jetzt in der Galerie zu Perugia befindet (Saal IX, Nr. 16, Al. Nr. 5654) und auch im Katalog Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben wird.[1] Dasselbe stammt aus der Sakristei der Kirche S. Agostino in Perugia und stellt eine Madonna in Halbfigur dar, auf deren Schoß das zu ihr aufblickende Kindlein steht; rund herum sind in einem Kranze sechs wundervolle Cherubköpfchen mit entzückendem und mannigfaltigem, kindlichem Gesichtsausdruck angeordnet. Diese die Mitte des Bildes ausfüllende Darstellung, die sich von einem blauen, mit einigen kompakten weißen Wolken belebten Himmel abhebt, ist eingefaßt von einer Guirlande in Ornamentform, die aus Blattwerk, Füllhörnern und Früchten besteht. Sie wächst aus einem Säulenkapitäl heraus und ist vom Maler wie aus Stein gemeißelt in grauer Farbe gegeben. Nur in dem die Guirlande haltenden Säulenkapitäl liegen einige Früchte, welche ihre natürliche Farbe, gelb in grünem Laube, zeigen. Trotz dieser runden Umrahmung ist das Bild von quadratischer Form, und die infolgedessen übrig gebliebenen Zwickel sind oben durch ein Ornament in grauer Steinfarbe ausgefüllt, unten durch zwei wunderbare, klassisch schöne und ruhevolle Engelköpfe,[2] die in ihrem Stil ein Gemisch von oberitalienisch-venezianischer Kunst und der Weise des Bonfigli zeigen. Schon Passavant hat in seinem Lebensbilde Rafaels dieses Bild dem Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben;[3] ihm folgten Crowe und Cavalcaselle, letztere teilen jedoch unter großem Vorbehalt nur das Christuskind Fiorenzo oder seiner Schule zu. Das Gemälde zeigt trotz einiger Mängel in der Zeichnung, die sich besonders beim Christuskind bemerkbar machen, die Hand eines fein empfindenden Meisters; wer sich jedoch eingehender in die Malerei, den Stil und die Eigentümlichkeiten Fiorenzos vertieft hat, dem ist es unmöglich, die Ueberzeugung zu gewinnen, daß dieses Bild von seiner Hand geschaffen wurde. Vor allem ist es die viel weichere Behandlung des Inkarnats und der Umrißlinien, welche das Werk von denjenigen Fiorenzos unterscheidet; es ist ein viel geringerer Wert auf die Zeichnung gelegt, als es unser Meister zu tun pflegt, und das Ganze naturalistischer

---

[1] Außerdem wird das Bild unter Fiorenzos Werken aufgezählt von Crowe und Cavalcaselle (IV, S. 168) und von Berenson Central Ital. Painters, S. 142 (als Frühwerk), sowie auch von Passavant u. a.

[2] Ein ähnliches ornamentales Beiwerk, ebenfalls mit solchen Engelsköpfchen, zeigt ein großes Altarbild von Fra Antonio da Negroponte (Madonna mit Hlg.) in der Kirche S. Francesco della Vigna in Venedig, ohne daß dasselbe im übrigen im Stil mit diesem Bilde in Perugia übereinstimmt.

[3] Passavant, Rafael I, S. 436.

behandelt. Fiorenzo würde auch in seinen Jugendjahren niemals in derartige direkte Verzeichnungen, wie wir sie beim Kinde finden, verfallen sein. Wie ungeschickt ist jener Arm gezeichnet, der in das Umschlagetuch Marias greift! völlig unmöglich aber ist die Form der Beine und Füße des Kindes, besonders der linke Fuß ist vollkommen verzeichnet; auch die Fleischfalten und Fettpolster, mit welchen das ganze Bein wie mit Ringen umgeben ist, kommen in der Natur nicht in dieser Weise und so zahlreich vor. Von Fiorenzo wurden sie nie in der Weise gegeben. Desgleichen findet sich dieser Gesichtstypus des Kindes und der Cherubköpfe nirgends bei Fiorenzo, vielmehr erinnern die Köpfe entfernt an die Kunst Mantegnas. — Die entzückenden Engelsköpfchen machen überhaupt den größten Reiz des Gemäldes aus; sie zeigen eine gute Zeichnung. Die noch aus den Wolken hervorragenden Schultern sind in feinen, weichen Formen gegeben. Und welche Mannigfaltigkeit im Gesichtsausdruck! Einige schauen entzückt und verloren nach oben, während andere neugierig über Marias Schultern hinweglugen; die beiden obersten aber scheinen sich ihre Gedanken in trautem Zwiegespräch zuzuflüstern. Fürwahr dieser reizende Engelkranz kann nur von einem fein empfindenden Künstler auf die Tafel gezeichnet sein. Aber Fiorenzo? nein! So sehr wir diese ernste kraftvolle Künstlernatur im vorhergehenden schätzen gelernt haben, müssen wir uns doch sagen, daß wir auf keinem seiner Gemälde etwas derartiges gefunden haben. Seine Begabung lag eben auf einem ganz anderen Gebiete. Auch die beiden großen Engelköpfe an den Seiten zeigen einen völlig abweichenden Stil; diese haben etwas von der venezianischen Kunst, daneben aber mit ihrem blonden, steifgelockten Haar und ihren ein wenig geöffneten Mündchen auch viel von Bonfigli, ohne jedoch vollkommen mit den Typen dieses Künstlers übereinzustimmen.

Am meisten an Fiorenzos Stil erinnert ohne Zweifel Maria mit den ziemlich bestimmt gezeichneten Gesichtszügen der feinen und länglichen Hand mit den deutlich gezeichneten Nägeln, desgleichen zeigt die scharf gebrochene Fältelung des Gewandes Anklänge an unseren Meister. Aber es sind nur Anklänge, denn im übrigen ist der Faltenwurf hier doch bedeutend unruhiger als bei Fiorenzo und auch die Drapierung des offenbar aus Seide gedachten Schultertuches eine andere, freiere; denn bei den Madonnen Fiorenzos finden wir durchgehends den steifen, aus schwerem Stoff bestehenden Mantel, welcher dem Ganzen einen formellen Anstrich verleiht. — Welcher Schule nun mag der Maler des Gemäldes angehören und wo und wann mag es entstanden sein?

Wir gewahren an dem Bilde sowohl Einflüsse der oberitalienischen Schule, als auch solche von Bonfigli und Fiorenzo di Lorenzo. Es ist daher wohl anzunehmen, daß der unbekannte Künstler ein Umbrer war, welcher vielleicht in seinen Wanderjahren bis Norditalien vorgedrungen ist, dort Eindrücke aufnahm, aber daneben doch auch in Perugia der Malweise seiner dortigen Zeitgenossen zugänglich gewesen ist. Wenn wir die Peruginer Malermatrikeln aus dem 15. Jahrhundert durchgehen,[1] finden wir in diesen ganze Spalten von Malernamen eingetragen, von denen wir keine beglaubigten Werke besitzen, so daß es nicht Wunder nehmen kann, wenn nicht alle Gemälde der Zeit stilistisch den wenigen Künstlern sich zuweisen lassen, deren Malerei uns zugleich mit ihrem Namen überliefert ist. Hinsichtlich der Entstehungszeit glaube ich, daß das Bild ganz am Ende des 15. Jahrhunderts geschaffen ist, weil ein Künstler, der sich Verzeichnungen zu schulden kommen läßt, in früherer Zeit nicht so frei in der Komposition vorgegangen wäre. Auch würde er nicht so deutlich bereits Einflüsse solcher Meister erkennen lassen, welche um die Wende des Jahrhunderts blühten.

Einige andere Malereien im Stil Fiorenzos, welche sich in der Stadt Perugia befinden, stehen nicht auf der Höhe des eben besprochenen Bildes und sind von bedeutend handwerksmäßigeren Malern ausgeführt.

In dieser Art ist ein Fresko, Maria mit Kind zwischen Josef und Antonius (Abt), ausgeführt in einem an das rechte Querschiff der Kirche S. Agostino angrenzenden, jetzt als Rumpelkammer dienenden Raume, der früher vielleicht als Sakristei oder Seitenkapelle gebraucht wurde. Das Wandbild ist sehr übermalt, aber dennoch erkennt man sowohl in dem eigentümlichen Streben nach scharf ausgeprägter Zeichnung und der eckigen knochigen Ausbildung der Gelenke, wie in den Farbentönen, in welchen kräftiges gelb, violett und blau bevorzugt sind, daß ein Maler aus Fiorenzos Werkstatt das Fresko geschaffen haben muß. Von einer zerstörten Inschrift unter dem Bilde liest man noch die Jahreszahl MCCCCCXVI (1516), welche zu Seiten eines Familienwappens steht.

Derartige Schulbilder Fiorenzos sind auch die Seitenflügel eines Tabernakels in der Sakristei des Domes, auf welchen die Heiligen Hieronymus und Laurentius dargestellt sind. —

Auch in der Umgegend von Perugia befinden sich in den Kirchen abgelegener Ortschaften und in einzelnen zwischen Weinbergen

[1] Veröffentlicht in: Archivi della Storia d'Italia. — Umbria.

gelegenen Kapellen Bilder, die mit dem Namen Fiorenzos in Verbindung gebracht werden.

Zu diesen gehört ein Gemälde in der Kirche S. Francesco des malerisch und einsam gelegenen Bergstädtchens Corciano. Crowe und Cavalcaselle bezeichnen es als eine Mischung von Bonfigli, Fiorenzo und Lodovico Angeli.[1] Die Tafel ist ziemlich groß und stellt eine Madonna mit Kind zwischen Heiligen (h. Bischof, Franz von Assisi und Magdalena) dar. Das Bild ist in schönen, klaren, hellen Farbentönen gemalt und zeigt zweifelsohne Stilverwandtschaft mit Fiorenzo di Lorenzo, doch ist die Zeichnung nicht so bestimmt wie bei dessen eigenhändigen Werken, und auch die Bildung des kleinen Körpers des Christkindchens ist eine breitere und vollere. Der Maler hat meines Erachtens bei Fiorenzo di Lorenzo gelernt und daneben auch einiges von Lodovico Angeli angenommen. Eine große Aehnlichkeit besteht im Stil zwischen diesem Gemälde und dem oben besprochenen Fresko an der porta S. Giacomo in Assisi, so daß der Maler vielleicht dort der ausführende Gehülfe Fiorenzos war. Vielleicht stammt auch von demselben Meister die ähnliche von Engeln angebetete Madonna im Konservatorenpalast in Rom. Das Altarbild in Corciano ist wie jenes ein besseres Werk der Schule Fiorenzos.

Ein ähnliches Schulbild, ein Fresko der Madonna mit Engeln, befindet sich in der Nähe Perugias, in einer kleinen Kapelle an der Landstraße nach Chiusi bei S. Martino in Colle. Auch dieses trägt unverkennbar gewisse Eigentümlichkeiten Fiorenzos, vermischt mit solchen Pinturicchios, ist aber in der Zeichnung minderwertig und handwerksmäßig. — Das Gleiche läßt sich sagen von einigen Fresken der kleinen Kapelle «La Rocchicciola» in der Umgebung von Assisi. Die Wände dieses entlegenen kleinen, äußerlich unansehnlichen Kirchleins sind völlig bedeckt mit Heiligen und Marienbildern, Votiv-Fresken aus verschiedenen Epochen der Umbrischen Schule vom 14.—16. Jahrhundert. Diese Malereien, wenn auch nicht Werke erster Künstler, gewähren dem Beschauer doch ein anschauliches Bild verschiedener Entwicklungsstufen der lokalen Malerei dieser Jahrhunderte. Einige derselben aus dem Quattrocento zeigen auch den Einfluß von Fiorenzo di Lorenzo und können als Werke seiner Schule bezeichnet werden, wiewohl keines so vollendet ist, daß es von des Meisters eigener Hand geschaffen sein könnte.[2]

---

[1] Crowe und Cavalcaselle, a. a. O., IV, 1, 174.

[2] Besprochen wurden die Malereien der Rocchicciola-Kapelle von Guardabassi, Monumenti dell' Umbria, S. 471. — Broussolle, Pélérinages ombriens, S. 149 bis 205, und La jeunesse du Pérugin (Anhang), S. 520—525.

Ferner befindet sich in der ländlichen Kirche des nur aus wenigen Häusern bestehenden Civitella d'Arna, in dem Gebiete Perugias, ein auf grobe Leinwand gemaltes Bild der Madonna mit Kind zwischen den Heiligen Sebastian und Johannes d. T., das Fiorenzos Stileigentümlichkeiten vergröbert zeigt. Die teilweise verfehlte Zeichnung und die nichts sagenden, blöden Gesichter, die nur ganz oberflächlich Fiorenzos Art zeigen, lassen aber keinen Zweifel darüber, daß nur ein wenig begabter, handwerksmäßiger Schüler unseres Meisters das Bild geschaffen haben kann.[1]

Endlich ist vor kurzem in Bettona, einem Bergstädtchen der Umgegend Perugias, in der alten Sakristei der Kirche ein gutes Fresko freigelegt worden, welches den h. Michael darstellt und Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben wird, mit dem Hinweis, daß dasselbe einer Darstellung des gleichen Heiligen auf einer Predella Fiorenzos in der Pinakothek zu Perugia gleiche.[2] Das Wandbild, welches ich selbst im Original gesehen habe, ist in Zeichnung und Ausführung ein hübsches Kunstwerk, doch vermag ich mich nicht zu überzeugen, daß es von Fiorenzos Hand herrührt, vielmehr glaube ich, daß auch dieses von einem seiner Nachfolger gemalt ist, denn die lieblichen, ein wenig lächelnden Züge sind zu weichlich und entbehren zu sehr der Energie, um als Malerei Fiorenzos gelten zu können. Von den uns bekannten Meistern könnte am ehesten Bartolommeo Caporali diesen Heiligen gemalt haben, an dessen Sebastians-Gestalten das Wandbild entfernt erinnert.

Hiermit ist die Zahl der sich heute noch in Perugia und Umgegend befindenden Malereien, welche den Einfluß Fiorenzos zeigen, erschöpft. Sehr groß ist sie nicht, aber immerhin ein weiterer Beweis, daß Fiorenzo di Lorenzo eine Art Schule gebildet hat, und wenigstens zeitweise jüngere und weniger bedeutende Zeitgenossen seiner Heimat angeregt und zur Nachahmung mehr als andere begeistert hat. Diese Tatsache ist ein weiteres Zeugnis für Fiorenzos Bedeutung in der Entwicklung der Malerei Perugias.

---

[1] Eine Inschrift unter dem Bilde lautet: FRATER SAT. FECIT FIERI A. D. MCCCCLXXXXII.

[2] Lokalschrift über die Kunst Bettonas von W. Scalvanti. Ferner ist das Fresko ebenfalls erwähnt in der Zeitschrift: Rassegna d'arte. Oktober 1901 in einer Notiz von Piceller, welcher den Stil des Benozzo Gozzoli in dem h. Michael zu erkennen glaubt. Daselbst auch Abbildung des Fresko. J. C. Graham (The problem of Fiorenzo di Lorenzo) weist ebenfalls auf die Aehnlichkeit mit dem Michael auf der Predella des Bildes aus Monteluce hin und glaubt, daß Fiorenzo auch das Fresko geschaffen.

B. Fiorenzo di Lorenzo zugeschriebene Werke in Italien außerhalb Umbriens.

Nicht nur in der engeren Heimat des Künstlers, sondern auch in weiterer Ferne werden Kunstwerke der Malerei mit Fiorenzos Namen in Verbindung gebracht, und seiner Kunsttätigkeit zugeschrieben. In Rom, woselbst ja in damaliger Zeit alle Kunstschulen Italiens vertreten waren und dazu beitrugen, den Mittelpunkt der Christenheit auszuschmücken, glaubt man auch die Spuren von Fiorenzos Tätigkeit zu erkennen. Den Ausfluß seines dortigen Wirkens sieht man vor allem in einigen Fresken, welche das den Hochaltar von S. Giovanni in Laterano bedeckende Tabernakel zieren, sowie in einer großen, die Apsis von Sta. Croce in Gerusalemme schmückenden Darstellung der Auffindung des Kreuzes durch die h. Helena.[1]

Die beiden anderen Felder des Tabernakels, welche eine Madonna in trono (rechts) und eine Krönung Mariä (hinten) darstellen, zeigen nicht einmal den Umbrischen Stil, sondern sind offenbar von einem andern Maler, und zwar einem der Sienesischen Schule, mit welch letzterer sie am meisten Aehnlichkeit haben, ausgeführt.

Stark übermalt ist auch jenes Fresko des h. Kreuzes im Chor von Sta. Croce in Gerusalemme. Aber trotz dieser Restaurierung, bei welcher besonders die Farben unglaublich hart und unkünstlerisch aufgetragen wurden, zeigt das Wandbild nichtsdestoweniger in den Formen noch deutlich den alten Umbrischen Stil des 15. Jahrhunderts. Die weiblichen Gestalten zeigen den lieblich schwärmerischen Gesichtsausdruck, die graziöse zierliche Haltung und die bauschigen, sich blähenden Gewänder, wie solche dem Stil Pinturicchios eigen sind, während die arbeitenden Männer im Zurschautragen des Nackten und der Muskulatur, sowie den eigentümlichen Bewegungsmotiven an Signorellis Kunst erinnern. Der landschaftliche Hintergrund mit steilen Bogen, überhängenden Felsen und festungsartigen Städten, erinnert an Umbrische Gegenden und zeigt ein Gemisch des Stiles von Benozzo Gozzoli und Fiorenzo. — Letzterer aber kann dem Stilcharakter nach dieses Wandbild nicht gemalt haben, denn fast alle weiblichen Gestalten tragen das süßliche Gepräge der auf Fiorenzo folgenden Malergeneration, das, wie wir dargetan haben, unserem Meister selbst völlig fremd geblieben ist. Desgleichen finden sich auf keinem der Werke Fiorenzos der-

[1] Crowe u. Cavalcaselle, a. a. O., IV, 1, S. 167, Anm.; Konrad Lange: Zu Peruginos Jugendentwicklung (Leipzig 1885), S. 101; Schmarsow, Melozzo da Forli, S. 126; Steinmann, Sixtinische Kapelle, Bd. I, S. 101.

artig auffällig Signorelli nachgeahmte Gestalten[1] und auch jener Hintergrund mit den sorgfältig ausgeführten Details in den Türmen, Zinnen und Fensterumrahmungen der Baulichkeiten entspricht in keiner Weise Fiorenzo, der die Landschaft stets genereller behandelte. Eher könnte man an Pinturicchio denken, an welchen Schüler Fiorenzos die weiblichen Figuren und manches in der Landschaft zweifelsohne erinnert. Doch finden sich auch auf dessen beglaubigten Werken keine derartig deutlichen Anklänge an Signorelli. Mir scheint es am wahrscheinlichsten, daß die Malerei des Gewölbes von einem römischen Lokalmaler herrührt, welcher in der hübschen Komposition offenbar etwas sich an die altchristlichen Mosaiken angelehnt hat, im übrigen aber von den damals in Rom weilenden Meistern Signorelli und Pinturicchio beeinflußt war, vielleicht von jenem Antoniazzo Romano, welcher in seinen Werken ja vielfach an jene Umbrischen Meister und auch an Fiorenzo di Lorenzo erinnert.

Ein weiteres Fresko in Rom, welches mit der Kunst Fiorenzos in Verbindung gebracht wird, ist jene, schon mehrfach von mir erwähnte Madonna auf dem Kapitol in einer ehemaligen Kapelle des Konservatoren-Palastes (Al. 7310), welche jetzt nur als Durchgang zu den übrigen Gemächern dient. Auch an diesem zweifellos der Umbrischen Schule angehörigen Fresko, scheint mir alles zu anmutig und lieblich für den strengen Stil Fiorenzos.

Das Jesuskind, welches sanft schlummernd auf dem Schoße seiner Mutter liegt, ist sehr vollendet gezeichnet und hat volle rundliche anmutige Formen, die, wie wir sahen, aber gerade den Kindergestalten Fiorenzos fremd sind. Desgleichen ist Maria, wiewohl die Bildung ihres Gesichtes ein wenig an Fiorenzo erinnert, mit einer so holdseligen Anmut und weichen Behandlung des Inkarnats gemalt, wie sie erst der auf Fiorenzo folgenden Generation in der Umbrischen Malerschule eigentümlich ist. Den gleichen Stil zeigen die höchst anmutigen, weißgekleideten Engel in ganzer Figur, welche anbetend zur Seite auf Wolken stehen. Von Einzelheiten sei besonders auf die Hände aufmerksam gemacht, welche eine kürzere Form zeigen als auf den Bildern Fiorenzos.

Dies Wandbild stammt sicher von einem anderen Meister als die vorher besprochenen, ebenfalls dem Fiorenzo zugeschriebenen Fresken, und zwar gleicht der Stil am meisten demjenigen des Pinturicchio, wiewohl das Gemälde andrerseits auch wiederum manche diesem

[1] Denn auch die Jünglinge und Zuschauer auf den Tafeln der Bernardins-Legende zeigen ein anderes Empfinden und eine ruhigere, natürlichere Bewegung.

letzteren fremde Züge aufweist, weshalb ich Bedenken trage, es dieses Künstlers eigner Hand zuzuweisen und vielmehr glaube, daß dies schöne Wandbild von einem unbekannten aus Perugia stammenden Maler, welcher sowohl von Fiorenzo di Lorenzo, wie von Pinturicchio beeinflußt war, geschaffen wurde.[1] Es sei übrigens noch einmal erwähnt, daß das Fresko viele Anklänge an das dem Fiorenzo zugeschriebene Bild in Corciano, sowie an dasjenige von der porta S. Giacomo stammende in Assisi zeigt, welch letzteres wir größtenteils ebenfalls einem Schüler Fiorenzos zuschrieben, nur mit dem Unterschied, daß vieles im Stil uns berechtigte, an jenem noch eine persönliche Leitung Fiorenzos anzunehmen, die mir an dem Fresko am Konservatoren-Palast ausgeschlossen erscheint. Alle drei Bilder zeigen untereinander große Aehnlichkeiten, weshalb es glaubhaft ist, daß derselbe Schüler Fiorenzos an allen dreien tätig war.

Noch eine weitere Malerei in Rom ist Fiorenzo di Lorenzo von Schmarsow zugesprochen worden, und zwar ein Teil der Ausschmückung der Decke der Stanza dell' Eliodoro im Vatikan.[2] Schmarsow glaubt, Fiorenzos Hand in den allegorischen Figuren zweier Zwickel der Decke zwischen dem Opfer Abrahams und der Messe von Bolsena zu erkennen. Die eine Zwickelfüllung zeigt eine Oel eingießende Jungfrau, die andere einen geflügelten auf eine Sichel tretenden Knaben. Anklänge an Fiorenzo di Lorenzo sind zweifelsohne in diesen Gestalten enthalten, aber trotzdem vermag ich die Hand des Meisters auch in diesen Figuren nicht zu erkennen. Gerade die Art «jenes Putto mit dem schelmischen Lächeln, welches Verrocchio seinen Flügelkindern verleiht», welche Schmarsow als Beweis anführt, entspricht nicht dem Geiste Fiorenzos, der, wie wir an den beglaubigten Werken erkannten, in der Auffassung und Wiedergabe des kindlichen hinter seiner Zeit zurückbleibt. Trotzdem Fiorenzo sonst so vieles von Verrocchio angenommen hat, sind doch die schelmischen Putten des Quattrocento ihm nicht in Fleisch und Blut übergegangen, da solche zu wenig seinem ernsten Charakter entsprachen. Darum tragen alle Cherubköpfchen Fiorenzos stets ernste Mienen zur Schau, und die Christuskinder eine trockene, magere, wenig schöne Körperbildung. Auch der Typus der allegorischen Figur weicht von demjenigen der weiblichen Gestalten Fiorenzos ab. Gleichwohl zeigen beide Gestalten den Stil der Schule

---

[1] Offiziell ist das Wandgemälde laut der darunter befindlichen Inschrift dem Andrea d'Assisi (Ingegno) zugeschrieben, mit dessen in Dunkel gehüllter Persönlichkeit wir uns noch weiter unten zu beschäftigen haben werden.

[2] Schmarsow, Melozzo da Forli, S. 245—246.

von Perugia, so daß dieselben wohl sicher von einem von dort stammenden Maler geschaffen wurden; jene Verzierungen und Ornamente, welche an die Tafeln der Bernardins-Legende erinnern, sind auf den Einfluß zurückzuführen, welchen Fiorenzo in Perugia auf seine Zeitgenossen ausübte. Offenbar hat es mehrere derartige untergeordnetere Maler aus Perugia damals in Rom gegeben, deren Namen uns nicht überliefert sind, und es mag wohl sein, daß dieser Gehilfe Melozzos in seiner Heimat bei Fiorenzo seine Kunst gelernt hat. Uebrigens ist es auch wenig wahrscheinlich, daß Fiorenzo selbst gewissermaßen als Gehilfe unter Melozzo da Forli noch in einem so hohen Lebensalter gearbeitet hat (die Decke wurde 1511—1514 geschaffen), nachdem er in Perugia bereits 40 Jahre vorher ehrenvolle, selbständige Aufträge erhalten und ausgeführt hatte, und selbst in seiner Vaterstadt offenbar eine eigene Werkstatt mit Gesellen unterhielt.

In Rom vermag ich demnach Fiorenzo überhaupt keine Malereien zuzuschreiben. Es scheint mir überhaupt zweifelhaft, ob Fiorenzo jemals in Rom war. Wie wir sahen, läßt es sich aus seinem Stil mit Bestimmtheit nachweisen, daß Fiorenzo in seinen Wanderjahren gen Norden gezogen ist, nach Florenz und vielleicht gar noch weiter über die Apenninen; dort hat er die Eindrücke empfangen, die sich in seiner Malerei wiederspiegeln. Immerhin ist es ja möglich, daß der Künstler in jungen Jahren außerdem auch die ewige Stadt besucht hat; einige Architektur-Hintergründe auf den Bernardins-Tafeln lassen es sogar in gewisser Weise wahrscheinlich erscheinen;[1] aber wenn Fiorenzo dort gewesen ist, war es offenbar wesentlich zum Zweck von Architektur-Studien, denn in seiner Malerei läßt nichts auf den dortigen Aufenthalt schließen.[2] Als selbständiger Meister aber scheint Fiorenzo von gleicher Seßhaftigkeit gewesen zu sein wie Niccolo

---

1 Fiorenzo könnte jene Anregungen, aber auch ganz gut an Bauwerken außerhalb Roms empfangen haben, oder durch Zeichnungen anderer Künstler vermittelt.

2 Guthmann, Die Landschaftsmalerei in der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael (Leipzig 1902), S. 261, schreibt: ein Aufenthalt Fiorenzos in Rom habe alle Wahrscheinlichkeit für sich, während ein Studium Fiorenzos in Florenz wenig glaubhaft erscheine, da sich der Florentiner Einfluß nicht genügend auf den Bildern Fiorenzos erkennen lasse. Wir haben dagegen bei Betrachtung der Werke Fiorenzos diesen Einfluß gerade überall besonders deutlich wahrgenommen, und zwar auch denjenigen von solchen Meistern, welche nie in Rom waren, so daß derselbe auch nicht auf ein Zusammentreffen mit den Florentinern in der ewigen Stadt ausschließlich zurückgeführt werden kann. Ein Aufenthalt in der Arno-Stadt erscheint erwiesen, während ein solcher in Rom zum mindesten zweifelhaft ist.

da Foligno, und sich kaum aus dem Umkreis von Perugia entfernt zu haben, denn nur dort gibt es Fresken, in denen man mit Sicherheit die Malweise des Meisters erkennt. Seine Tafelbilder scheinen ebenfalls, soweit man ihren Ursprung verfolgen kann, fast alle von dorther zu stammen, so daß sich nur in jener Umbrischen Gegend die selbständige, künstlerische Tätigkeit Fiorenzos nachweisen läßt. Die Fiorenzo in der ewigen Stadt zugeschriebenen Malereien tragen ausnahmslos wohl das Gepräge seiner Schule, aber nicht die so eigenartigen, uns an ihrer Bestimmtheit und auffälligen Strenge erkennbaren Eigenschaften der Hand des Frührenaissance-Meisters von Perugia.

Von den sonst im übrigen Italien dem Fiorenzo di Lorenzo zugeschriebenen Werken oder solchen, die an seinen Stil erinnern, ist besonders interessant und merkwürdig ein Altargemälde in Terni von 1485,[1] welches sich früher in der Kirche S. Francesco daselbst befand. Jetzt wird es in der kleinen städtischen Bibliothek zusammen mit einigen anderen Gemälden, unter denen ein kleines bezeichnetes Bildchen von Benozzo Gozzoli und die größere, ebenfalls bezeichnete Kreuzigung von Niccolo Alunno auch sehr der Beachtung wert sind, aufbewahrt. Es ist eine große dreiteilige Altartafel, auf deren Mittelbild Maria mit Kind dargestellt ist (Abb. 22), darunter die Jahreszahl 1485, an den Seiten Heilige, auf der Staffel Passionsszenen und oben in der Lünette Gott Vater mit Engeln. Diese verschiedenen Teile lassen die Tätigkeit der verschiedensten Hände erkennen, ja die Maler scheinen sogar nicht einmal alle derselben Schule angehört zu haben. Die drei Bilder der Haupttafel, also die Madonna mit Kind und die vier Heiligen zur Seite (Bonaventura, Johannes d. T., Franz von Assisi und Ludwig von Toulouse) sind die besten und von ein und demselben Meister ausgeführt, wohl demjenigen, welchem das ganze Altarwerk in Auftrag gegeben wurde. Diese Malereien des Hauptbildes zeigen ohne Zweifel deutliche Verwandtschaft mit der Schule von Perugia des 15. Jahrhunderts, und zwar wird man durch den Gesichtstypus der Heiligen etwas an Bonfigli erinnert, während sonst zahlreiche Anklänge an Fiorenzo vorhanden sind, besonders in der ziemlich scharf ausgeprägten Zeichnung und verschiedenen Details, dem Gesichtstypus der Maria und des Kindes, dessen Ohrmuschel etwas zugespitzt ist, ein wenig auch in der Faltengebung der Gewänder. Das Ganze

---

[1] Das Gemälde ist von Crowe u. Cavalcaselle (IV, 1, S. 169) unter den Werken des Fiorenzo di Lorenzo erwähnt, mit der Bemerkung: «Der Maler ist schwer zu bestimmen, doch steht das Bild dem Stil nach zwischen Fiorenzo und Pinturicchio.»

aber ist doch zu weichlich und schwächlich, um von Fiorenzo geschaffen zu sein. Wie wenig entspricht, um nur ein Beispiel anzuführen, jene schwanke und zaghafte Art, wie der h. Franz und Ludwig dastehen, den kräftigen und markigen Gestalten Fiorenzos! Maria und das Jesuskind haben einen Anflug von süßlicher Milde im Gesicht, der Fiorenzos Kunst durchaus fremd ist. Endlich ist auch die Zeichnung der Hände recht schwach und ungeschickt, und weicht, trotz oberflächlicher Verwandtschaft, in Aeußerlichkeiten doch bedeutend von den elegant und vollendet von Fiorenzo selbst gezeichneten Händen ab. Aber außer an Bonfigli und Fiorenzo erinnert das Bild auch noch an die Malweise eines Künstlers, welcher in damaliger Zeit zu Rom und noch mehr in den kleinen Orten des römischen Gebietes tätig war, an Antoniasso Romano.[1] Hauptsächlich der scharfgeschnittene und doch von Fiorenzo abweichende Gesichtstypus der Madonna erinnert an denjenigen bezeichneter und beglaubigter Bilder dieses Meisters.[2] Immerhin sind jene Werke in Zeichnung und Form diesem Gemälde in Terni noch so weit überlegen, daß ich nicht glaube, daß letzteres von Antoniasso geschaffen wurde, vielmehr dürfte der Maler von dem mittlerem Teile ein lokaler Künstler sein, der in dem zwischen Perugia und Rom gelegenen Terni von beiden Kunststätten Anregung empfing.

Eine ganz andere bedeutend ungeübtere Hand verrät die Predella (mit Darstellungen aus dem Leben Christi), welche offenbar nur von einem Gehilfen ausgeführt ist. Ihrem Stil und ihrer Auffassung nach entspricht sie bis ins Detail völlig den Werken der Sienesischen Schule aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, welche man zu Dutzenden in der Akademie zu Siena sehen kann. Besonders typisch ist die Gebärde Marias mit den ausgebreiteten Armen am Fuße des Kreuzes, wie sie die Epigonen einer großen Zeit in Siena stets phrasenhaft wiederholten, die sich aber in der Umbrischen Schule in dieser Weise nicht findet. Die Predella ist demnach offenbar von einem handwerksmäßigen, aus Siena stammenden Gesellen aus-

---

[1] Ein anderes von Crowe u. Cavalcaselle (IV, 1, S. 167). Fiorenzo di Lorenzo zugeschriebenes Gemälde, welches für das Gericht der Rota gemalt wurde, zur Zeit des Kirchenstaates im Quirinal war, und sich jetzt im Vatikan (Privatgemächer) befindet, ist dem Stilcharakter offenbar von diesem Antoniasso oder Antonazzo Romano gemalt, wie Steinmann in seinem Werk über die Sixtinische Kapelle nachweist (S. 72); daselbst auch überzeugende Abbildung.

[2] Ein bezeichnetes Bild in der Galleria Nazionale in Rom. Auch im nahen Rieti befindet sich ein bezeichnetes Altargemälde seiner Hand, durch welches vielleicht der Meister in Terni beeinflußt wurde.

geführt.[1] — Ebenso sind die rohen Heiligenfiguren, welche die Pilaster des Rahmens zieren, von einem ganz untergeordneten Maler gemalt.

Größeres Interesse erregt aber die das Bild bekrönende Lünette, die einen von Engeln angebeteten Gott Vater zeigt. Diese Engel erscheinen wie kopiert nach den die Maria anbetenden Engeln auf Fiorenzos beglaubigtem Bilde in Perugia. Nur sind die Seiten vertauscht; der Himmelsbote linker Hand in Terni gleicht bis in die kleinsten Einzelheiten demjenigen der rechten Seite auf jenem Altarwerk, und ebenso stimmen die beiden anderen unter sich überein. Desgleichen sind auch die Farben in den Gewändern dieser Engel, in den etwas hart zueinander stimmenden Tönen, dunkelgrün und hellrosa, völlig dieselben. Die Aehnlichkeit der Engel ist so auffallend, daß es nur zwei Möglichkeiten gibt, entweder sind die in Terni eine alte Kopie nach Fiorenzo, oder sie sind von letzterem Künstler selbst gemalt. Der ersteren Annahme, welche mir übrigens die wahrscheinlichere erscheint, steht allerdings hinderlich im Wege, daß, wie eingangs erwähnt, die Tafel in Terni 1485 bezeichnet ist, während die authentische Malerei zu Perugia laut Inschrift erst 1487 entstand. Es ist aber bei der langsamen Entstehungsweise der größeren Bildwerke damaliger Zeit wohl möglich, daß jener Aufsatz doch erst später dem Hauptbild hinzugefügt ist, ja, wie mir der Konservator der Bibliothek in Terni sagte, haben das Bild in Augenschein nehmende Sachverständige sogar ebenfalls die Meinung geäußert, daß der obere Teil der Altartafel eine spätere Zutat sei. Daß Fiorenzo persönlich auf Bestellung den nebensächlichen Aufsatz gemalt hat, halte ich nicht für wahrscheinlich, denn 1485 wird er sich als selbständiger Meister schwerlich dazu hergegeben haben, gewissermaßen als Gehilfe eines anderen, einen untergeordneten Teil eines Werkes zu malen. Eher wäre es möglich, daß der Aufsatz erst viel später hinzugefügt ist und ursprünglich zu einem anderen uns jetzt verlorenen Altarwerk Fiorenzos gehörte.[2] Fast möchte man an das oben besprochene für Paciano

[1] Luigi Sacconi beschreibt diese Altartafel ebenfalls in der: «Relazione dell' Uffizio Regionale per la Conservazione dei Monumenti delle Marche e dell' Umbria» 1901, S. 128. Unbegreiflicher Weise findet er, daß gerade die Predella an Fiorenzo di Lorenzo erinnert. Diese ist aber im Gegenteil so typisch sienesisch, wie nur möglich. Im Hauptbild erkennt der Verfasser mit mehr Recht Anklänge an Pinturicchio.

[2] Dafür, daß die obere Lünette später aufgesetzt ist, spricht technisch auch der Umstand, daß sie nicht absolut in den Maßen auf die Tafel zu passen scheint, denn das Gesims des Hauptbildes ragt links etwas über das Füllhorn des Rahmens der Lünette hinaus, während auf der rechten Seite beide Enden aufeinander passen.

gemalte Bild denken, zu welchem nach der alten Urkunde eine Lünette mit Gott Vater und Engeln gehören sollte, welch letztere in der Verkaufsurkunde von 1856 aber nicht mehr erwähnt ist. Dies muß allerdings nur eine Hypothese bleiben, denn Beweis hierfür, ja selbst nur Mutmaßungen, wie die Lünette von Paciano nach Terni gekommen sein kann, fehlen uns vollkommen.[1] Wir müssen uns daher wohl oder übel vorläufig mit dem Rätsel begnügen, daß nur der Aufsatz der Tafel in Terni direkt mit Fiorenzo di Lorenzo zusammenhängt, und müssen daher entweder annehmen, daß dieselbe von Fiorenzo für ein anderes Werk gemalt ist, oder in den Engeln eine Kopie nach denjenigen auf dem beglaubigten Werke aus S. Francesco in Perugia sehen. Letztere Annahme scheint mir immerhin die größte Wahrscheinlichkeit für sich zu haben, denn Fiorenzo hat sich selbst nie so genau wiederholt, wie diese Engel fast sklavisch diejenigen der Nischen-Lünette wiedergeben. Außerdem stimmt das Kolorit und der Auftrag der Farben mehr mit der früheren als mit der späten Periode Fiorenzos, in welch letzterer das Altarbild in Paciano entstand, überein.

Wie dem auch sei, jedenfalls ist das Gemälde in Terni und besonders der Aufsatz ein interessanter Beweis für die Verbreitung der Kunstweise Fiorenzos am Ende des 15. Jahrhunderts auch außerhalb Perugias und seiner näheren Umgebung. —

Sogar in dem alten Herrschersitz der Ostgoten, wo der kunstliebende Wanderer nur goldschimmernde Mosaiken in alten ehrwürdigen Basiliken und Baptisterien zu finden glaubt, gibt es in der Stadtgalerie ein kleines Flügelbildchen, das unserem Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben wird und laut Inschrift aus demselben Jahre 1485 stammt, wie das soeben besprochene Altarbild in Terni.[2] Trotzdem ist der Stilcharakter dieser beiden Gemälde so grundverschieden, daß es unmöglich wäre, daß dieselben von dem gleichen Meister in demselben Jahre geschaffen wurden. Aber Umbrischen Charakter zeigt auch das Bildchen in Ravenna, und gehört daher, wie ich glaube, jedenfalls dieser Schule an.[3] Das kleine Triptychon (Al. Nr. 18260) mit beweg-

---

[1] Leider sind die archivalischen Nachrichten der Familie, welche das Gemälde für ihre Kapelle in S. Francesco bestellte, sämtlich bei einem Brande zugrunde gegangen.

[2] Erwähnt von Crowe u. Cavalcaselle, a. a. O., IV, 1, S. 169, unter Fiorenzo di Lorenzo, doch mit der einschränkenden Bemerkung, daß bei diesem Bilde die Namen Lodovico Angeli und Bartolommeo Caporali in Frage kommen.

[3] Corrado Ricci, Gallerie Nazionale Italiane, in der Zeitschrift «Umbria» Vol. IV, 1898, S. 198, erkennt, daß das Gemälde nicht von Fiorenzos Hand stammen kann, ja glaubt sogar, es gehöre nicht einmal der Umbrischen Schule an. In letzterer Ansicht vermag ich Ricci nicht beizupflichten.

lichen Flügeln [1] zeigt gotische Formen. Auf Goldgrund gemalt, sind auf dem Mittelbilde Maria sitzend mit dem auf ihrem Schoß stehenden Jesuskind, darüber im Giebel Gott Vater dargestellt. Bei geöffneten Flügeln sieht man auf diesen rechts Paulus, links Petrus, in den beiden Giebeln die Verkündigung (je eine Figur auf jeder Seite). Außen auf den Flügeln, ziemlich roh gemalt, auf schwarzem Grund Antonius abbas und Sebastian. Das Bild unterscheidet sich von Werken Fiorenzos vor allem durch eine sehr viel flüchtigere Ausführung und unkorrektere Zeichnung, besonders sind die Hände sehr schlecht gezeichnet, und gleichen nur oberflächlich in den gespreizten Fingern denen Fiorenzos. Die Gesichtstypen der männlichen Heiligen sind mürrisch und starr, ohne die markige Kraft, welche unser Meister denselben verleiht; Maria und Kind, sowie die Verkündigung wieder zu weichlich und lieblich. Immerhin sind Anklänge an Fiorenzo und Pinturicchio vorhanden, weshalb ich es für wahrscheinlich halte, daß ein unbekannter Umbrer das Bildchen gemalt hat. Jedoch halte ich es für ausgeschlossen, daß Lodovico d'Angeli oder Bartolommeo Caporali, welche Namen von den Verfassern der Geschichte der italienischen Malerei als wahrscheinlich genannt werden, die Schöpfer sind; denn diese beiden Schüler Fiorenzos zeichnen sich durch eine bessere Zeichnung und einen charaktervolleren Stil aus. —

In Toskana wird unserem Meister ein in der kleinen Galerie im Rathaus zu Montepulciano befindliches Presepe zugeschrieben, das im Stil eine Mischung von Sienesischer und Umbrischer Kunst mit einigen Anklängen in den kräftigen Farben an Fiorenzo di Lorenzo zeigt. Im allgemeinen ist es sehr handwerksmäßig in der Ausführung, und offenbar von einem lokalen Künstler der Gegend geschaffen, welcher an der Grenze des Umbrischen und Sienesischen Gebietes von beiden Kunstschulen beeinflußt wurde.

Für ein Spätwerk Fiorenzos wird von einigen auch ein kleines Tafelbild im Pitti (Nr. 34, Al. Nr. 38) gehalten, welches eine Anbetung der Könige darstellt.[2] Eine große Aehnlichkeit in der Komposition mit der Anbetung der Könige aus Sta. Maria Nuova zu Perugia mag wohl die Veranlassung zu dieser Zuschreibung gegeben haben. Die einfache Hütte rechts, in welcher Maria seitlich sitzt, die zerklüfteten Felspartien und das Feierliche des Aufzuges gleichen in der Anord-

---

[1] Höhe des Mittelbildes nur 68 cm; Breite desselben nur 40 cm.

[2] Berenson, Central Italian Painters als Schulwerk. Selwyn Brinton, The Renaissance in Italian Art, Bd. III, S. 141. — Im Katalog ist das Gemälde dem Pinturicchio zugeschrieben.

nung völlig jenem Gemälde von Fiorenzo; anderes dagegen scheint genau nach Arbeiten Pinturicchios kopiert zu sein. So sehen wir im Mittelgrunde zwei reitende Jünglinge, welche fast ohne Aenderung dem Fresko Pinturicchios in der libreria des Domes zu Siena entnommen sind,[1] das den Auszug des Aenea Silvio Piccolomini zum Baseler Konzil darstellt. Schon diese Entlehnungen zeigen zur Genüge, daß nur ein ganz unselbständiger Meister das Gemälde geschaffen haben kann. Bei näherer Betrachtung aber erkennt man außerdem, daß die Zeichnung, Technik und der Typus der Gesichter nichts, weder mit Fiorenzo di Lorenzo, noch mit Pinturicchio, gemein haben, denn es fehlt vollkommen die scharfe bestimmte Art der Linienführung, welche diese Künstler auszeichnet. Vor allem haben die Hände eine völlig andere und wenig bestimmte Form und der Gesichtsausdruck ist teilweise etwas starr und verzerrt, mit einer Mischung von Peruginischer Weichlichkeit. Uebrigens darf nicht unerwähnt bleiben, daß das unnatürlich zum grimassenhaften Lachen verzerrte Gesicht eines der Könige im Mittelgrunde auf einem kleinem Bild der Akademie zu Siena (Nr. 28), welches dort dem Matteo Balducci zugeschrieben ist, genau ebenso vorkommt. Auch dieses stellt eine Anbetung der Könige dar, und der Hintergrund ist in ähnlicher Weise mit überhängenden Felsgebilden und einzelnen Bäumen ausgefüllt, wie bei Fiorenzo und Pinturicchio, nur sind die Bäume zahlreicher über das ganze Bild verteilt.

Jedenfalls ist das kleine, im übrigen ganz hübsche Bildchen im Pitti von einem Maler geschaffen, welcher seine Motive den Kunstwerken anderer Meister entlehnte, nicht zum wenigsten von Fiorenzo und Pinturicchio.

In Florenz befinden sich außerdem noch zwei aus Perugia stammende, auf Leinwand übertragene, die Heiligen Florian und Sebastian in ganzer Figur darstellende Fresken, die Verwandtschaft mit Fiorenzo di Lorenzo zeigen, im Besitz des deutschen Bildhauers Herrn Professor Hilgers. Diese zeigen den Stil Fiorenzos gemischt mit den Eigentümlichkeiten Vannuccis und dürften der Schule Fiorenzos angehören.

Endlich sei von den Bildern, welche in Italien Fiorenzos Stil zeigen, noch eines Leinwandbildes in Urbino Erwähnung getan, das sich in der dortigen Galerie befindet und aus der Kirche Sta. Chiara stammt.[2] Ursprünglich scheint es eine Prozessionsfahne von größerem

---

1 Der eine dieser Reiter kommt auch im Venezianischen Skizzenbuch vor, worauf Herr Prof. Brun in Zürich die Güte hatte, mich persönlich aufmerksam zu machen.

2 Das von Crowe u. Cavalcaselle unter «Ingegno» erwähnte Bild (IV, 1, S. 172), das ebenfalls aus dem Kloster Sta. Chiara stammt, ist ein anderes und befindet sich in London.

Format gewesen zu sein, denn das jetzige Bild, mit der Halbfigur einer stehenden Maria, die das Christuskind auf ihren Armen trägt, ist nur ein Fragment, wie zwei betende Hände in der linken Ecke beweisen, zu denen die übrige Figur, vielleicht der Stifter, nicht mehr vorhanden ist. Die Farben des Bildes sind sehr verblaßt, dagegen sind die Formen und die Zeichnung noch deutlich zu erkennen. Die Form des Gesichtes der Maria gleicht sehr dem von Fiorenzo bevorzugten Typus, dagegen zeigen die Hände eine unglaublich plumpe Form; das Kind hat ebenfalls in Zeichnung und Form nicht viel von Fiorenzos Art, und läßt ebenfalls einige Plumpheiten und Ungeschicklichkeiten erkennen, wohl aber ist es dem Maler gelungen, in den Blick desselben etwas wunderbar Ernstes und Ahnungsvolles hineinzulegen, was den Beschauer mit manchen Fehlern des Bildes aussöhnt. Offenbar ist dasselbe von einem tief empfindenden, aber etwas ungeübten Künstler geschaffen, der in Abhängigkeit von der Kunst des Fiorenzo stand.

Hiermit hätten wir das wesentliche, was innerhalb Italiens mit der Malweise und der Schule Fiorenzos zusammenhängt, besprochen, und es bleibt mir jetzt noch Einiges über die in Galerien außerhalb Italiens, meiner Ueberzeugung nach fälschlich, mit dem Namen des Meisters belegten Gemälde zu sagen.

C. Gemälde in der Art des Fiorenzo di Lorenzo in Galerien außerhalb Italiens.

Beginnen will ich diese Reihe mit einem hübschen kleinen Bildchen, welches sich im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. befindet (Nr. 15, Phot. Bruckmann). Dargestellt ist Maria auf einem Thron sitzend, auf ihrem Schoß stehend das Jesuskind, welches seine Mutter umhalst, zu den Seiten die Heiligen Sebastian und Christophorus. Die Dekoration des Hintergrundes besteht sehr prunkvoll aus Goldgrund mit einigen buntfarbigen, grotesken Ornamenten.

Das kleine Gemälde wird heutigen Tages fast allgemein für ein Werk Fiorenzos gehalten, nachdem zuerst Morelli die Hand dieses Meisters in dem hübschen Werke zu erkennen vermeinte.[1] Es ist aber auffallend, wie gerade diejenigen Eigentümlichkeiten, welche Morelli mit Recht als Kennzeichen für Fiorenzos Werke hingestellt hat, sich auf diesem Bilde durchaus nicht finden. Das einzige sicht-

[1] Lermolieff, Galerie zu Berlin, S. 167. J. C. Graham zweifelt an der Autorschaft Fiorenzos.

bare Ohr, dasjenige des Kindes, ist am oberen Ende rund gezeichnet, die großen Zehen der übrigens sehr mangelhaft ausgeführten, nackten Füße der Heiligen sind nicht nach Fiorenzos Art aufwärts gebogen, die Fältelung der Gewandung ist sehr wenig ausgeprägt und auch an ihr ist deshalb die Fiorenzosche Weise nicht erkennbar. Das Einzigste, was mit Morellis Charakteristik Fiorenzos übereinstimmt, sind die dicken, «etwas angeschwollen» erscheinenden Nasenspitzen, welche wenig schöne Eigenart ich so ausgeprägt, wie auf dem Frankfurter Bilde, übrigens nur bei der Maria auf dem altertümlichen großen, älteren Altarbilde aus Sta. Maria Nuova wiederfinden kann. Aber noch wichtigere Dinge sind es, als das Fehlen dieser Eigentümlichkeiten in den Einzelheiten, die uns beweisen, daß das Gemälde nicht von Fiorenzo geschaffen sein kann, so vor allem die teilweise mangelhafte Zeichnung. Man sehe sich nur den h. Christophorus an und das auf seinen Schultern sitzende Kind; wie weich gehalten und wenig bestimmt sind alle die Umrisse! Die rechts sich in die Hüfte stemmende Hand des h. Christophorus ist zu breit und ganz naturwidrig gezeichnet, ebenso zeigt Sebastian eine durchaus andere Auffassung in seiner gewundenen und gekrümmten Stellung, als die vielen übrigen Sebastiansfiguren Fiorenzos. Auch Maria weicht im Gesichtstypus von den anderen Madonnen unseres Meisters ab, ebenso wie die Form der Hand, welche ein zierliches kleines Gebetbuch hält; vor allem aber zeigt das Kind, das in zärtlicher Liebe sein Aermchen um den Hals der Mutter schlingt, eine ganz andere Auffassung und Wiedergabe als wir sie bei Fiorenzo di Lorenzo finden. Der kleine Körper ist mit vollem Verständnis der kindlichen Formen gegeben, und auch die Gebärden zeugen von guter Beobachtung des kindlichen Wesens. In dem Verhältnis des Kindes zur Mutter kommt bei Fiorenzo stets mehr die strenge, altkirchliche Idee des königlichen, repräsentierenden zum Ausdruck, während hier Mutter und Kind in rein menschlicher Weise dargestellt sind. Diese natürlichere Auffassung verdrängte besonders durch den Vorgang der großen Meister Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts die ältere mehr und mehr, nur gerade Fiorenzo ist bis in sein Alter hinein (ich erinnere nur an sein spätestes Werk die «Anbetung der Könige») der strengeren Darstellungsweise treu geblieben. Endlich mutet auch die prunkhafte Dekoration des Hintergrundes und des Thrones mit den riesenhaften Ornamenten durchaus fremdartig an und findet sich nirgends bei Fiorenzo di Lorenzo in dieser Weise.

So kommen viele Gründe zusammen, die es mir unmöglich er-

scheinen lassen, daß Fiorenzo di Lorenzo der Urheber dieses Bildes sein kann. Doch dürfte das Gemälde von einem Künstler gemalt sein, welcher keine schlechte Schule durchgemacht hat, und der wohl ein Umbrer war, wie einige von uns bemerkte Einflüsse Fiorenzos und Pinturicchios, welch letztere besonders im h. Christophons[1] zutage treten, beweisen. Auch steht dieses Bild in seinem Stil nicht vereinzelt da, denn ich glaube, daß von demselben unbekannten Künstler noch ein anderes aus Umbrien stammendes Bild geschaffen wurde, das ebenfalls mit dem Namen Fiorenzos belegt ist, aber nicht seinen Stilcharakter zeigt.

Dieses befand sich bis vor einigen Jahren in der Kirche Sta. Maria degli Angeli unterhalb von Assisi und zwar außen an der Wand der Betkapelle des h. Franz, der sogenannten Portiuncula. Von Berenson wird das Bild noch als dort befindlich und als ein Spätwerk von Fiorenzo di Lorenzo[2] angeführt, jetzt dagegen befindet sich die Tafel nicht mehr an Ort und Stelle; sie soll durch Vermittelung von Berenson nach Amerika verkauft sein. Ich selbst habe das Gemälde daher im Original nicht mehr gesehen, wohl aber eine gute Photographie desselben vom Photographen Longhi in Assisi erhalten, welche mit Ausnahme der Farben den Stilcharakter deutlich erkennen läßt und welche ich daher auch beifolgend reproduziere (Abb. 23). Dargestellt ist eine Verkündigung in weiter Renaissance-Säulenhalle mit weitem perspektivischem Durchblick nach einem Tore und von dort in eine Landschaft. Dieser Hintergrund erscheint als eine Architektur- und Perspektiv-Studie, welche in manchem sehr an einzelne Tafeln der Bernardins-Legende erinnert, sowie auch an ähnliche Studien des Piero della Francesca, besonders auf dessen Verkündigung im oberen Aufsatze des Gemäldes in der Galerie zu Perugia.[3] Wegen der Anklänge an die Architektur-Hintergründe der Bildchen aus S. Francesco möchte ich glauben, daß das Gemälde von einem jener unbekannten Gehülfen Fiorenzos herrührt, welche an der Ausführung jener Darstellungen beteiligt waren. An Fiorenzo di Lorenzo erinnern in dem Bilde, außer der Architektur, die scharf geschnittenen und bestimmt gezeichneten Formen der Figuren, sowie einiges in der Fältelung der Gewänder. Aber die groben, bäuerlichen Hände, sowohl des Engels wie der Maria schließen die Urheberschaft unseres

[1] Derselbe erinnert in Stellung und Form sehr an den gleichen Heiligen auf der Kreuzigung von Pinturicchio in der Galerie Borghese zu Rom.
[2] Central Italian Painters, Kataloganhang, S. 141.
[3] Saal V, Nr. 21, Al. Nr. 5681.

Meisters vollkommen aus, ebenso wie diejenige Pieros. Die Gesichtszüge haben trotz einiger Anklänge an Fiorenzo, doch eine größere Beimischung von Eigentümlichkeiten des Piero della Francesca, als sie die Gestalten Fiorenzos besitzen. Das Gesicht Marias aber vor allem gleicht so vollkommen demjenigen der Frankfurter Madonna, daß es mir augenfällig erscheint, daß beide Gemälde von demselben Meister geschaffen wurden, nur dürfte das Gemälde aus Assisi früher entstanden sein, denn das Frankfurter Bild ist in allem etwas vorgeschrittener. Auf letzterem ist besonders die auffällige Grobheit der Hände einer etwas feineren Bildung gewichen, die aber trotzdem noch manches zu wünschen übrig läßt. Auf beiden Bildern hält Maria ein unverhältnismäßig kleines, ganz gleiches Gebetbüchlein in den Händen, und ebenso sind die prunkvolle Ausgestaltung der Räumlichkeit, die bunten perspektivisch gezeichneten Marmorfliesen beiden Bildern gemeinsam, und weichen von der schlichteren Weise Fiorenzos ab.

In den Rahmen sind noch drei kleine Medaillons hineingemalt mit Christus im Grabe, Petrus und Paulus in Halbfigur. Nach dem, was auf der Photographie zu erkennen ist, tragen auch diese Figürchen vergröbertes Fiorenzosches Gepräge.

Alles in allem genommen, glaube ich also, daß das Gemälde aus Assisi und das Frankfurter Bild von demselben Meister herrühren, einem Schüler Fiorenzos, welcher eifrig bestrebt war, sich in Perspektive und anderem die Errungenschaften seiner Zeit zu eigen zu machen und sich daher an die besten der zeitgenössischen Maler seiner Heimat anlehnte, aber nicht die Kraft besaß, sich zu völliger, selbständiger Bedeutung durchzubilden. —

Mit der Jahreszahl 1481 datiert, befindet sich in der Galerie des Museums zu Berlin ein dem Fiorenzo di Lorenzo zugeschriebenes hübsches Gemälde (Nr. 129, Phot. Hanfstängl) einer sitzenden Maria mit Kind. Dasselbe wurde außer im Katalog auch sonst verschiedentlich dem Meister aus Perugia [1] zugeschrieben. Das Bild ist, wie ich bereits an anderer Stelle bemerkte, außerdem mit den zwei Tafeln Fiorenzos in Altenburg (Nr. 110 und 111) in Verbindung gebracht worden, welche die Flügel zu dieser Madonna sein sollten.[2] Zu dieser Ansicht führte besonders die gleichartige gotische Umrandung, die auf allen drei, auf Goldgrund gemalten Tafeln grüne Zwickel in den

[1] Crowe u. Cavalcaselle, a. a. O., IV, 1, S. 165, Berenson, Central Italian Painters, Kataloganhang.

[2] Katalog der Gemäldesammlung zu Altenburg, S. 78.

oberen Ecken zeigt.[1] Außer dieser Gleichartigkeit der Umrahmung vermag ich nur in der Bildung des Mundes der Maria eine entfernte Aehnlichkeit mit der h. Margaretha zu Altenburg zu erkennen. Im übrigen erscheint mir die ganze Auffassung der Gestalt eine freiere und andere, als diejenige der Altenburger Tafeln, so daß mich die mehr oder weniger zufällige Uebereinstimmung der Einfassung von einer Zusammengehörigkeit mit den Altenburger Bildern nicht überzeugen kann. Denn während ich in den Heiligendarstellungen zu Altenburg deutlich den Typus der Fiorenzoschen Gestalten wieder fand, sehe ich in der Berliner Madonna eine andere Behandlung, welche mit dem Stile Fiorenzos nur die gleichen Anklänge an Andrea del Verrocchio gemeinsam hat.

Auch auf diesem Bilde ist das Verhältnis des Kindes zur Mutter das familiär-vertrauliche, das wir auf den Werken Fiorenzos nicht finden. Sich liebevoll zu ihrem Kinde neigend, gibt Maria ihm einen Granatapfel in die Hand, von dem es in kindlich-naiver Weise einen losgelösten Kern wiederum der Mutter liebend zu ihr aufblickend darreicht. — Die Bildung des kleinen, gut modellierten Kinderkörperchens ist voll und fleischig und erinnert in seinen Formen völlig an die Kindergestalten Verrocchios, von denen man in derselben Galerie nur wenige Räume davon verschiedene zum Vergleiche studieren kann; von den Jesuskindern Fiorenzos, welche stets schmächtig erscheinen, weicht dasselbe aber völlig ab. Maria zeigt gleichfalls ein weichflüssiges, von demjenigen der Bilder unseres Meisters abweichendes Inkarnat, und die Hände erinnern trotz ihrer bestimmten Zeichnung doch mehr an diejenigen der Madonnen Verrocchios. Schwer und voll fällt das Gewand herab, das in seiner Fältelung nicht jenes knitterige und scharfbrüchige zeigt, das wir durchgehends auf den Gemälden Fiorenzos finden. Das etwas zugespitzte Ohr des Kindes, das man allenfalls als einen Beweis für Fiorenzos Urheberschaft anführen könnte, findet sich ebenfalls gerade in dieser Form auch auf den übrigen dem Florentiner Malerbildhauer zugeschriebenen Gemälden der Berliner Galerie.

Nun haben wir ja allerdings eingangs nachgewiesen, daß Fiorenzo di Lorenzo offenbar ein Schüler Verrocchios war und manche stilistische Eigentümlichkeiten von diesem seinem Lehrer angenommen hat, aber dennoch sehen wir dieselben auf allen seinen eigenen Werken so ver-

---

[1] Die die Altenburger Tafeln seitlich einfassenden Renaissance-Pilaster sind wohl, wie auch der Katalog annimmt, spätere Zutat.

schmolzen und verarbeitet mit der Umbrischen Art, daß die Malereien Fiorenzos sich uns als völlig selbständige Schöpfungen offenbarten. Das Gemälde in Berlin könnte vielleicht von Fiorenzos Hand herrühren, wenn es ein erstes, etwa noch im Atelier Verrocchios geschaffenes Jugendwerk wäre, aber diese Annahme verbietet die Jahreszahl 1481 in der unter dem Bilde stehenden Inschrift.[1] Damals war Fiorenzo schon längst zu voller Reife und Selbständigkeit gelangt und hatte seinen Stil schon ganz andersartig entwickelt, als er uns auf diesem Madonnenbilde entgegentritt. Aus allen diesen Gründen erscheint es daher ausgeschlossen, daß Fiorenzo di Lorenzo das Gemälde geschaffen hat.

Aber auch von Verrocchios Hand dürfte es schwerlich herrühren. Die frische, helle Farbe des Inkarnats stimmt nicht mit der bräunlichen des Florentiner Meisters überein, ebenso wie die ganze Auffassung weniger herb und strenge ist, als sie dem Charakter des kräftigen Zeitgenossen Donatellos entspricht. Ich möchte daher annehmen, daß das Bild von einem unbekannten Schüler Verrocchios, welcher sklavischer als Fiorenzo in den Bahnen seines Meisters wandelte, geschaffen wurde.[2]

In Berlin wird Fiorenzo di Lorenzo außerdem noch ein Bild zugeschrieben,[3] das sich in der Privatsammlung von J. Salomon befindet. Es ist ein hübsches Gemälde von kleinem, rechteckigem Format und stellt das Gastmahl des Herodes in einer schönen Säulenhalle dar, in dem Augenblick, da Salome das Haupt Johannes d. T. dem Vize-Könige der Provinz Judäa darreicht. Die Szene der Enthauptung selbst erkennt man mehr im Hintergrunde dieser Säulenhalle. Das Bildchen ist im allgemeinen fein und sauber ausgeführt und erinnert in vielem, besonders in einigen Figuren des Vordergrundes, die in merkwürdige Trachten von kräftigen Farben gekleidet sind, unter denen gelbe Töne vorherrschen, an die Tafeln der Bernardins-Legende in Perugia. Anderes, wie der spitze, blaue Bergkegel in der Landschaft, der verzierte Rand des Tischtuches, gleicht wieder mehr der Wiedergabe des Domenico Ghirlandajo. Dieses Gemisch, sowie die Vorliebe für schöne, weiträumige Architektur und die scharfe, be-

---

[1] Die Inschrift lautet: MARIA · VGO PRIS MR. 7. GE. M. CCCC LXXXI.

[2] Diese Ansicht teilt auch Bode mit mir, welcher mir mündlich ebenfalls seinen Zweifel an der Urheberschaft Fiorenzos äußerte.

[3] Hans Mackowsky, in dem Bericht der «Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, veranstaltet von der Kunsthistorischen Gesellschaft Mai-Juli 1898». (Grotesche Verlagsbuchhandlung 1899 in dem Abschnitt: «Die Florentiner, die Umbrer», S. 42.)

stimmte Zeichnung einiger hübscher Pagen im Vordergrunde könnte die Ansicht bekräftigen, daß dies kleine Kunstwerk Fiorenzos Hand entstammt. Dennoch habe ich, das Bild an Ort und Stelle betrachtend, nicht diese Ueberzeugung gewinnen können.

Erkennt man in den Gesichtern einzelner Gestalten eine Nachahmung Fiorenzos, so sind doch andere Teile, besonders der hinteren Figuren, allzu mangelhaft in der Zeichnung und zu oberflächlich in der Ausführung, um Fiorenzos Pinsel entstammen zu können. Ferner zeigt das Bild einen größeren Einfluß Ghirlandajos, wie irgend ein Gemälde unseres Meisters. Immerhin glaube ich, daß der Maler der Tafel die Darstellungen der Wunder des h. Bernhard aus S. Francesco gekannt hat, wenn es nicht gar einer der Gehülfen ist, welcher in der Werkstatt Fiorenzos eine oder die andere dieser Tafeln ausführte und der vielleicht später in nähere Beziehung zu Ghirlandajo getreten ist.

Dies Bild ist ebenfalls eines jener Zwitterwerke der Umbrischen Schule, in welchen sich verschiedene Einflüsse kreuzen, und für die man daher keinen bestimmten Künstlernamen nennen kann. Der so ausgeprägte und bestimmte Stilcharakter Fiorenzos, wie wir ihn kennen gelernt haben, ist jedenfalls hier nicht vorhanden.

Trotzdem ist das Bildchen nicht ohne Interesse als Beispiel aus derjenigen Epoche der Schule von Perugia, in welcher Fiorenzo noch die Kunstrichtung seiner Heimat beeinflußte und der alles in seinen Bann ziehende Stern Perugino noch nicht aufgegangen war, die künstlerischen Beziehungen zwischen Florenz und Perugia aber bereits engere waren. —

Crowe und Cavalcaselle verzeichnen ferner unter den Arbeiten Fiorenzo di Lorenzos ein Flügelbild in Madrid, das einen Christuskopf auf Goldgrund zwischen Heiligen darstellt.[1] Heutigentages befindet sich dasselbe in der mittelalterlichen Abteilung des Archäologischen Museums daselbst, unter der Nummer 134, zwischen alten spanischen Kirchenbildern und anderen mittelalterlichen kunstgewerblichen Gegenständen, woselbst ich es nach vielem Suchen fand. Der Aufbewahrungsort beweist, daß man es an Ort und Stelle für ein spanisches Bild hält.

Die Flügel des nur den Christuskopf zeigenden Mittelbildes sind auf beiden Seiten bemalt und zeigen einen Johannes d. T. und Petrus, außen (bei geschlossenen Flügeln) Johannes Ev. und eine weibliche Heilige, letztere bedeutend minderwertiger als die Gestalten der Innenseiten.

[1] Crowe u. Cavalcaselle, IV, 1, S. 169, schreiben: Ein Bild von Umbrischem Charakter, welches kaum einen anderen Namen zuläßt, als den des Fiorenzo di Lorenzo und manche Anklänge an Benozzo zeigt.

Es muß nun zugegeben werden, daß Petrus und Johannes d. T. tatsächlich eine große Stilverwandtschaft mit Fiorenzo di Lorenzo und der gleichzeitigen Umbrischen Kunst des 15. Jahrhunderts aufweisen. Die ganze Stellung der Figur des Täufers, die Zeichnung der Beine, ja selbst der Gesichtsausdruck erinnern lebhaft an die Täufergestalten des Meisters von Perugia, und fast das gleiche ist von Petrus zu sagen. Dagegen hat der Christuskopf absolut keine Aehnlichkeit mit unserem Maler und trägt einen vollkommen spanischen Charakter. Da nun dieser letztere doch die Hauptdarstellung und das Wesentliche des Altarwerkes ist, so scheint es mir sicher, daß das Bild von einem spanischen Maler im 15. Jahrhundert geschaffen wurde. Die spanischen Meister dieser Epoche schließen sich, wie ich verschiedentlich zu beobachten Gelegenheit hatte, sehr sklavisch an fremde Schulen an, besonders an Niederländische und Italienische, und oft genug habe ich auf solchen frühen Bildern in den Kirchen auch Umbrische Anklänge gefunden. So mag denn auch dies Bild von einem Spanier geschaffen sein, der seine Lehrzeit in Italien verbracht hat und vielleicht auf seiner Wanderung durch die Appeninen-Halbinsel von der damals in ihrer Innigkeit besonders eigenartigen Umbrischen Malerei in höherem Maße gefesselt wurde. Deshalb haben sich vielleicht auch einige Werke Fiorenzos tiefer seinem Gedächtnisse eingeprägt. Da es ferner auch vollkommen unwahrscheinlich ist, daß der als Meister kaum aus Perugia hinausgekommene Fiorenzo für eine spanische Kirche (denn um ein Altarwerk handelt es sich hier doch) ein Bild gemalt hat, so müssen wir dieses, nur von Crowe und Cavalcaselle und auch von diesen nicht rückhaltlos für unseren Meister in Anspruch genommene Bild, das sich in seinem Stil im allgemeinen vollkommen anderen derartigen spanischen Werken anschließt, ebenfalls aus der Zahl der Malereien Fiorenzos streichen. —

Zwei unserem Meister zugeschriebene[1] kleine Tafelbilder mit ganzen Figuren des Täufers und Johannes Ev. auf Goldgrund in der Galerie zu Karlsruhe (Nr. 174 und 175) sind in der sentimentalen Schwärmerei im Ausdruck typische Werke der späteren unter dem Einflusse Vannuccis stehenden Epoche der Umbrischen Schule und haben ebenfalls mit Fiorenzo di Lorenzos Kunst nichts gemein.

Endlich führen Crowe und Cavalcaselle unter den Werken unseres Meisters noch ein Staffelstück der Geburt Marias in Liverpool an, (Institution Nr. 22) als stilgleich mit den Tafeln vom Sakramentsschrein

[1] Im Katalog der Galerie. Von Crowe u. Cavalcaselle, a. a. O., IV, 1, S. 169, als «in der Weise des Fiorenzo di Lorenzo» bezeichnet.

in S. Francesco, und Berenson eine Miniatur, welche die Madonna mit Heiligen in einer Glorie darstellt, in der Akademie zu Wien (Nr. 1095). Beide Kunstwerke habe ich leider persönlich nicht in Augenschein nehmen können.

Hiermit wäre auch dasjenige erschöpft, was in auswärtigen Galerien mit dem Namen des Fiorenzo di Lorenzo in Verbindung gebracht worden ist. Zum Schluß möchte ich an dieser Stelle noch einiges über einen von Vasari überlieferten Künstlernamen sagen, von dem wir nichts wissen, welcher aber ebenfalls mit der Schule des Fiorenzo di Lorenzo in Zusammenhang gebracht wird,[1] über Andrea Alovigi von Assisi.

D. Andrea Alovigi, gen. «L'Ingegno».

Vasari nennt diese Persönlichkeit einen Maler, welcher Schüler des Pietro Perugino gewesen sei, und schreibt ihm als solchem verschiedene Malereien zu, über welche der Aretiner voll Lobes spricht. So soll dieser sogenannte «Ingegno» im Cambio zu Perugia mitgearbeitet haben, sowie in der sixtinischen Kapelle in Rom, und außerdem sollen auch in Assisi Malereien von ihm vorhanden sein. Nach Vasari soll dieser angebliche Künstler ferner frühzeitig erblindet sein und ein Ruhegehalt von Papst Sixtus IV. bezogen haben.[2] Diesen Ausführungen Vasaris schließt sich Lanzi kritiklos an.[3]

Bereits Rumohr aber hat nachgewiesen, daß diese Notizen des Aretiners voller Widersprüche und Konfusion sind, und daß nach einigen urkundlichen Beweisen[4] Andrea Alovigi viel früher gelebt haben muß, und daher auch nicht ein Schüler Peruginos gewesen sein kann. Desgleichen weist Rumohr die frühe Erblindung Ingegnos als irrtümlich zurück, weil aus dem Jahre 1509 noch von des Meisters eigener Hand geschriebene Quittungen vorhanden sind. Deshalb glaubt Rumohr, daß Ingegno eher ein Schüler des Niccolo da Foligno gewesen sein müsse. — Infolge des Stilcharakters eines bei einem Kunsthändler in Florenz gefundenen, mit den Buchstaben A. A. P. gezeichneten Bildes glaubt derselbe Forscher dem Andrea von Assisi verschiedene Wandmalereien in dessen Vaterstadt, darunter auch das

[1] Crowe u. Cavalcaselle, a. a. O. (Deutsche Ausg., IV, S. 170—171.)
[2] Vasari, Ausg. Mil. III, S. 595. In der vita des Pietro Perugino.
[3] Lanzi, Storia Pittorica II, S. 29—32.
[4] Die Urkunden geben im übrigen fast alle nur Nachrichten über die Tätigkeit, welche Andrea Alovigi im praktischen Leben ausübte; nur eine einzige spricht von einer sehr handwerksmäßigen Malerei, der Darstellung von Wappen für den Magistrat.

von mir oben bereits besprochene Fresko von der porta S. Giacomo, zuschreiben zu können.[1] Es muß aber hervorgehoben werden, daß wir keine einzige beglaubigte Malerei von Andrea di Luigi (oder Alovigi, wie er urkundlich genannt wird) besitzen und hierauf gründen Crowe und Cavalcaselle ihre Meinung, daß Andrea überhaupt die Malerei kaum professionell ausübte, und daß die ihm zugeschriebenen Bildwerke, wegen großer Verwandtschaft im Stil mit Fiorenzo di Lorenzo, wahrscheinlich von letzterem geschaffen seien, oder aus dessen Schule stammen.

Dieser letzteren Meinung schließe ich mich insoweit an, als auch ich zugeben muß, daß, selbst wenn Andrea als Maler tätig war, er jedenfalls für uns bis jetzt als künstlerische Persönlichkeit nicht in Betracht kommen kann, da kein beglaubigtes Werk von ihm als Anhaltspunkt für seine Tätigkeit und seinen Stil nachweisbar ist, weshalb wir auch nicht imstande sind, seine etwaigen Malereien aus der großen Zahl der von unbekannter Hand stammenden Umbrischen Kunstwerke herauszufinden. Im übrigen zeigen auch diejenigen Malereien, welche vermutungsweise dem Ingegno zugeschrieben sind, untereinander nicht die gleiche Hand, und zwar weisen dieselben teilweise den späteren, unter Peruginos Einfluß stehenden Umbrischen Stil, teilweise den Schulcharakter Fiorenzos auf, sind aber in den meisten Fällen wenig erfreulich[2] und jedenfalls nicht von Fiorenzo geschaffen.

---

[1] Rumohr, Ital. Forsch., Bd. II, S. 324 ff. Ich wiederhole hier nicht alle Einzelheiten der Beweisführung, weil sich diese auch bei Crowe und Cavalcaselle und dem Kommentar der Ausgabe Vasaris durch Milanesi (Bd. III, S. 619—632) wiedergegeben finden.

[2] Zu den besseren gehören die von mir bereits besprochenen und als Schulwerke Fiorenzos bezeichneten Fresken der Maria mit Kind im Konservatoren-Palast und im Rathaus von Assisi (letzteres von der porta S. Giacomo stammend). Andere dem Ingegno zugeschriebene Fresken zu Assisi im Rathaus (auf Leinwand übertragen), in einer Kapelle von Assisi (Mojano), und außen an der Kirche S. Andrea sind sehr unbedeutend und zeigen bereits mehr den Einfluß Peruginos als denjenigen des Fiorenzo. Dasselbe gilt von Gemälden in europäischen Galerien, welche von Crowe und Cavalcaselle unter Ingegnos Namen als vermutliche Schulwerke Fiorenzos angeführt sind, in denen ich aber nichts mehr von der Kunst Fiorenzos zu entdecken vermag.

Von solchen Bildern befindet sich eines im Louvre (jetzt Nr. 1372, dem Giannicola Manni zugeschrieben), in der Brera zu Mailand, in Karlsruhe, in Privatgalerien zu London, u. a. O. (vgl. Crowe und Cavalcaselle, IV, 1, S. 172—173). Ferner eine Reihe Wiederholungen eines und desselben Bildes, Maria mit Kind in Halbfigur in einer Glorie von Cherubköpfen (das Jesuskind ist durch seine langen Haare eigentümlich). Derartige Exemplare befinden sich in der National-Gallery zu London, in Darmstadt, in Neapel, im Palazzo Barberini in Rom; auch in Urbino existierte bis vor kurzem eine derartige Wiederholung, von der ich nur noch die Photographie sah, da das Bild jetzt nach Amerika verkauft ist.

Somit müssen wir uns begnügen, über die künstlerische Tätigkeit des Andrea Alovigi nichts Bestimmtes zu wissen, da die Spuren seiner Malerei der Kunstgeschichte verloren gegangen sind. Ich glaube, wir können uns trotz der Lobeserhebungen Vasaris trösten, denn es existieren keine namenlosen Werke der Umbrischen Schule, die an Bedeutung denjenigen der bekannten Meister gleichkommen.

IV.

DER EINFLUSS DES FIORENZO DI LORENZO AUF EINIGE ZEITGENÖSSISCHE MALER.

Bereits bei Besprechung der Fiorenzo di Lorenzo fälschlich zugeschriebenen Werke habe ich dargelegt, daß Bernardino Pinturicchio offenbar dessen Schüler war; ferner Bartolommeo Caporali und Lodovico di Angelo stark von Fiorenzo beeinflußt waren und offenbar zeitweise in seiner Lehre gestanden haben.

Aber, wird der Leser fragen, wie steht es denn mit Perugino, dem einflußreichen Haupt der ganzen Umbrischen Schule zu Beginn des 16. Jahrhunderts? War Fiorenzo nicht wenigstens zeitweise auch dessen Lehrer, wie doch vielfach angenommen wird, und hat der ältere Führer der Schule von Perugia keinen Einfluß auf Vannuccis Entwicklung ausgeübt? Schwer ist es, auf deratige Fragen eine bestimmte Antwort zu geben. Zeigen uns doch auch selbst die frühesten uns bekannten Werke Pietros eine so völlig von dem strengen Stil der Früh-Umbrischen Meister verschiedene Art, daß es kaum möglich ist, aus seinen Malereien zu erkennen, bei welchem Maler Vannucci in seiner Heimat die erste Lehrzeit zugebracht hat. Bildete Pietro seinen eigentlichen selbständigen Kunstcharakter doch erst am Arno fern seiner Heimat aus, wodurch die künstlerischen Eindrücke seiner ersten Jugendzeit völlig verwischt wurden. Daß übrigens Perugino als Lehrling ein Schüler Fiorenzos gewesen ist,[1] läßt schon der geringe Altersunterschied der beiden Meister als wenig wahrscheinlich erscheinen,

---

[1] Unter denjenigen, welche annehmen, daß Pietro Perugino der Schüler Fiorenzos gewesen ist, war Rumohr derjenige, welcher zuerst und am bestimmtesten für diese Ansicht eintrat. (Ital. Forschungen, II, S. 320—324.)

ganz abgesehen davon, daß der Charakter der strengen Malweise Fiorenzos von der leichten, süßlichen Vannuccis so grundverschieden, wie nur denkbar ist.

Perugino steht seiner ganzen Art nach im schroffen Gegensatz zu seinen unmittelbaren Vorläufern in der Malerei Perugias und darum begann mit ihm eine neue Epoche in der Geschichte der Umbrischen Kunst. Nur durch äußere Anmut, Sentimentalität und Farbenglanz suchte Pietro zu wirken, unterstützt durch die tüchtige Zeichnung, welche er in Florenz gelernt hatte; jedoch war die Zeit der Lösung neuer Probleme und des ernsten künstlerischen Studiums mit ihm für die Umbrische Kunst dahin. Die äußerliche Schönheit ohne geistigen Gehalt mußte rettungslos dem Verfall entgegenführen.

Der eine Sonderstellung in der Umbrischen Kunst einnehmende zeitgenössische Meister von Cortona, Luca Signorelli (1450—1523), zeigt als Schüler des Piero della Francesca und Melozzo da Forli naturgemäß ebenfalls nur sehr geringe Anlehnung an Fiorenzo di Lorenzo.[1]

Unter den späteren Umbrischen Meistern zeigt dagegen Giovanni di Pietro, genannt Lo Spagna († 1530), noch eine Nachwirkung von Fiorenzos Stil, in der Kompositionsweise, der markanten Zeichnung und der strengen Auffassung, besonders in den Jugendwerken, so daß es nicht ausgeschlossen erscheint, daß er vielleicht in seiner frühesten Jugend bei Fiorenzo gelernt hat oder sonst bei Pinturicchio, durch welchen Schüler Fiorenzos vielleicht indirekt dessen Art Spagna übermittelt wurde.[2] Die maßgebenden Faktoren in der Kunst Spagnas waren allerdings Perugino und vor allem Rafael, mit welch letzterem er schon frühe in Verbindung trat. Die Eindrücke dieser vollendet ausgebildeten Kuntweise mußten selbstverständlich diejenigen des altertümlicheren Fiorenzo di Lorenzo verdrängen. —

Einen nachhaltigeren Einfluß von Fiorenzo glaube ich dagegen noch bei einem Maler zu erkennen, welcher nicht der Umbrischen Schule angehört, sondern von fern nach Perugia kam, um an dieser Kunststätte diejenigen Vervollkommnungen und Erfrischung für seine Malweise zu finden, welche ihm die erstarrte und am Alten festhaltende Schule seiner Heimat Siena nicht zu bieten vermochte, bei Bernardino Fungai.

[1] Diese besteht nur in einzelnen unbedeutenden Eigentümlichkeiten der Zeichnung, besonders in den scharfgebogenen Fingergelenken.

[2] Vgl. Burckhardt-Bode, Cicerone (VIII. Aufl., 688 a), wo Fiorenzo als Vorbild oder Lehrer des Spagna angenommen wird. Der Einfluß Pinturicchios wird auch sonst vielfach, beispielsweise von Crowe und Cavalcaselle u. A. erkannt.

Dieser Meister, welcher Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts seine Kunst in seiner Vaterstadt ausübte,[1] war ein Schüler des Benvenuto di Giovanni, eines jener charakteristischen Vertreter der greisenhaften und Neuerungen nur unverarbeitet aufnehmenden Sieneser Malerschule des 15. Jahrhunderts. Die Einwirkungen dieses Malers erkennt man deutlich in einigen frühen Arbeiten Fungais, zu welchen offenbar eine Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Siena gehört (Nr. 45 des Oberlichtsaales),[2] welche noch die Leblosigkeit der Figuren mit einem durch harte Malweise, Ueberfüllung und kleinliche Faltengebung hervorgerufenen Gesamteindruck verbindet und daher ganz dieselbe wenig wohltuende Wirkung auf den Beschauer ausübt, wie die Werke des Benvenuto di Giovanni und der meisten unerfreulichen Machwerke, welche um die Mitte des Quattrocento in Siena entstanden. Nur auf der Predella des genannten Bildes mit Darstellungen der Hochzeit zu Kana, Anbetung des Kindes und Heiligen gewahrt man hauptsächlich in der Anordnung bereits leichte Anklänge an Pinturicchio.

Zeigt sich Fungai also in seiner Frühzeit noch fast vollkommen befangen in den Banden der Sieneser Tradition, so ändert sich dies in erfreulicher Weise in der reiferen Zeit seiner Tätigkeit, in welcher der Umbrische Einfluß auf seinen Bildern überwiegt. — Dadurch, daß für die bedeutenderen künstlerischen Aufgaben Maler von auswärtigen Schulen von Florenz, von Rom und Umbrien von der mächtigen und reichen Stadtrepublik Siena herangezogen wurden, trat den einsichtsvolleren unter den einheimischen Künstlern deutlich vor Augen, wie sehr die Malerschule ihrer Vaterstadt hinter den großen Fortschritten, welche die Kunst an anderen Orten gemacht hatte, zurückgeblieben war. In diesem Bewußtsein zogen manche Kunstjünger Sienas auf einige Jahre an die benachbarten Kunststätten, besonders nach Florenz oder Perugia, um dort die Vervollkommnung zu suchen, welche sie in ihrer Heimat nicht finden konnten. Besonders nachhaltig wirkt der Einfluß der letzteren der beiden genannten Kunstschulen auf die Sieneser Malerei, denn der liebliche, zarte Charakter der Umbrischen Weise, besonders seit Perugino, entsprach mehr den Traditionen der Kunst Sienas. Außerdem vermochte sie leichter von

---

[1] Bernardino Fungai ist, wie allgemein angenommen wird, 1516 in seinem 56. Lebensjahr gestorben, wäre demnach also 1460 geboren. Vgl. Ausgabe des Vasari von Milanesi, VI, S. 416. Crowe und Cavalcaselle, IV, 2, S. 392 u. A.

[2] Auch Burckhardt-Bode, Cicerone (VIII. Aufl., 816 i.) halten dieses Gemälde für ein frühes Werk des Meisters.

den nicht hervorragenden Talenten aufgenommen und verarbeitet zu werden, als die ernsten Probleme und Neuerungen der Florentiner. So sehen wir in verhältnismäßig kurzer Zeit die merkwürdige Wandlung und Umkehr der Verhältnisse, daß, trotzdem es doch ursprünglich die Sienesen waren, welche einen nicht unbedeutenden Anteil an der Loslösung der Umbrischen Kunst aus den starren, verknöcherten Formen hatten, jetzt wiederum erstere neue Kraft und Befreiung, eben von der Schule empfangen, welche einen Teil der Fundamente ihres Glanzes den Sienesen selbst verdankt.

Bernardino Fungai gehörte auch zu denen, welche die Kunstweise ihrer Vaterstadt bald nicht mehr befriedigte, so daß auch er auswärts sich die Anregung holte, neue Bahnen zu beschreiten und sich loszulösen von den veralteten Formen, welche er von seinem Lehrer überkommen hatte. Deutlich offenbart es der Stilcharakter der meisten seiner späteren Werke, daß es Perugia war, wohin der strebsame Meister seine Schritte lenkte.

Ob Fungai daselbst in die Werkstatt eines der dortigen Meister als Gehilfe eingetreten ist, oder unabhängig seinen Studien oblag, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist es der Charakter Peruginos, der unverkennbar in vielen seiner Gemälde hervortritt, daneben müssen aber auch die Werke Fiorenzos einen nachhaltigen Eindruck auf den Meister hervorgebracht haben, da wir auch viele Eigentümlichkeiten dieses Altmeisters von Perugia auf den Bildern Fungais wiederfinden.

Fast scheint es als habe Fungai seine Wanderung nach Perugia erst in vorgerückterem Alter unternommen, sowie daß er verschiedene Male in der Hauptstadt Umbriens geweilt hat. Der Einfluß Vannuccis tritt am unverkennbarsten in dem großen Gemälde der Krönung Mariä am Hochaltar der Kirche Sta. Maria dei Servi zu Siena hervor, welches 1500 gemalt wurde.[1]

In einem Gemälde der Akademie, welches mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1512 bezeichnet ist[2] (Oberlichtsaal Nr. 30, Phot. Lombardi, Abb. 24) und eine thronende Madonna mit Kind zwischen Heiligen darstellt, zeigt sich dagegen in überzeugender Weise der Einfluß des Fiorenzo die Lorenzo. Aus dieser auffallenden Tatsache, daß der Künstler in einer bedeutend späteren Schaffens-

---

[1] Vgl. in der Vasari-Ausgabe Milanesis den Kommentar zum Leben Sodomas (Bd. VI, S. 416).

[2] Bezeichnet am Piedestal des Thrones zu Füßen der beiden Putten:
OPVS BERNARDINI FONGARII DE SENIS 1512.

periode plötzlich von Fiorenzo beeinflußt erscheint, möchte ich den Schluß ziehen, daß Fungai nicht nur einmal, sondern wiederholt in Perugia geweilt hat, und vielleicht daselbst einmal bei diesem, das andere mal bei jenem Künstler als Gehilfe gearbeitet hat. Gegen 1500 befand sich Vannucci zur Ausmalung des Cambio persönlich in Perugia und erfüllte seine Vaterstadt dadurch ausschließlich mit seinem Ruhm. Kein Wunder, daß daher damals auch der fremde Sienese in der Hauptsache die Art dieses Berühmtesten sich zu eigen machte, ja vielleicht in dessen Werkstatt eintrat. Zu Anfang des neuen Jahrhunderts dagegen war der Schüler Fiorenzos, Pinturicchio, mit einem ähnlichen Monumentalwerk in Siena beschäftigt; die Meister mögen sich kennen gelernt haben, und so Fungai auch auf Fiorenzos Kunst aufmerksam geworden sein, so daß er bei einem erneuten Besuch Perugias auch von der Kunst dieses Meisters Anregungen zu empfangen suchte. Besonderen Eindruck scheint jenes ältere von Fiorenzo für Sta. Maria Nuova gemalte weitschichtige Altarwerk auf Fungai gemacht zu haben, denn Maria und Kind auf dem Gemälde in Siena zeigen vollkommen den gleichen Typus wie auf jenem Bilde Fiorenzos. Maria hat völlig das gleiche ernste Antlitz mit dem zu Boden geschlagenen Blick; Nase, Mund und Augen Marias zeigen die gleiche Zeichnung, wie auf der Altartafel in Perugia mit allen Eigentümlichkeiten Fiorenzos. Desgleichen erinnern die das Christuskind umfassenden Hände Marias, in ihrer Form und Stellung (mit dem etwas abgebogenen kleinen Finger), an Fiorenzos Stil. Vor allem aber erscheint das Jesuskind in der etwas ungeschickten Art zu sitzen, sowie in Form und Typus des rundlichen Gesichts und auch der übrigen Bildung des Körpers fast wie kopiert nach demjenigen der Madonna aus Sta. Maria Nuova in Perugia.[1] Desgleichen tragen auch die Heiligen, Sebastian, Antonius von Padua, Nikolaus von Bari fast dieselben Züge mit der scharf bestimmten Zeichnung, den in den Mundwinkeln ausgesparten Lippen, mit dem etwas breiten Nasenrücken mit aufgesetztem Licht, wie wir solche auf den Werken Fiorenzos kennen gelernt haben. Ebenso verleugnen die kleinen Putten, welche die Symbole der vorne knieenden Heiligen (Hieronymus und Nikolaus von Bari) tragen, sowie die lieblichen, in den Lüften schwebenden

[1] Diese absolute Uebereinstimmung in Einzelheiten von Fungais Gemälde vom Jahre 1512 mit Fiorenzos Altarwerk aus Sta. Maria Nuova beweist, daß Fungai den Stil Fiorenzos nicht nur durch Pinturicchio vermittelt überkommen hat, sondern an Ort und Stelle in Perugia, direkt vor den Werken Fiorenzos seine Eindrücke empfing.

Engel ihren Umbrischen Ursprung von Peruginos und Fiorenzos Kunst nicht, trotzdem es echte Gestalten Fungais sind, welche auf vielen seiner übrigen Bilder wiederkehren. Die fein empfundene Landschaft mit den sich schlängelnden Wegen und Flüssen, den malerisch gelegenen Städten, Bergen und Felspartien, ist gleichfalls echt Umbrisch, aber erinnert mehr an die Hintergründe bei Fiorenzo und Pinturicchio als an die des Perugino. Auffallend und eigentümlich muten einige etwas unnatürlich in die Landschaft hineingesetzte Felstore an, wie wir solche auf den übrigen Bildern Fungais mit landschaftlichem Hintergrunde nicht finden. Offenbar sind diese ebenfalls auf die Eindrücke zurückzuführen, welche der Sienese in Perugia kurz vor Schaffung dieses Bildes von der Kunst des Fiorenzo di Lorenzo empfangen hat. Bei Fungai fügen sich diese phantastischen Naturgebilde aber weniger organisch in die Landschaft ein als bei dem Peruginer Künstler.

So können wir in allem auf diesem Gemälde von 1512 einen starken Einfluß Fiorenzos wahrnehmen, welcher uns beweist, daß die Kunst des Frührenaissancemeisters von Perugia auf Fungai nicht minder stark einwirkte als diejenige Vannuccis.

Dies beweisen außerdem auch noch manche andere Werke Bernardinos, in welchen sich Eigentümlichkeiten beider Künstler mit solchen der altsienesischen Schule vereinigt zeigen. Dies gilt beispielsweise von einem schönen Tafelbild der Krönung Mariä mit Heiligen an einem Altar (dem dritten rechts) des an der westlichen Stadtmauer gelegenen Kirchleins Fontegiusta in Siena. Auf diesem ist im allgemeinen der Einfluß Peruginos wiederum überwiegend erkennbar, doch erscheinen Einzelheiten und besonders die Gestalt des Johannes d. T. auch hier völlig der Malweise Fiorenzos entsprechend. Ganz Umbrisch mutet auch auf diesem Bilde das weite schöne Bergtal des Hintergrundes an. — Aehnliches läßt sich von der die Himmelfahrt Mariä darstellenden, gleichfalls von Fungai gemalten Lünette über dem mit schönem Skulpturwerk von Lorenzo di Mariano geschmückten Hochaltar derselben Kirche sagen.[1] Viele Eigenarten von Fiorenzo weist auch das Altarbild Fungais in der Kapelle des Geburtshauses der h. Katharina auf (Stigmatisation der h. Katharina), sowie manche andere Bilder, auf welche hier näher einzugehen zu weit führen würde. Zahlreiche Madonnen in Halbfigur von Fungais Hand, welche sich

[1] Wann diese Malereien im Kirchlein Fontegiusta entstanden sind, steht nicht genau fest. Ich möchte dieselben wegen der Anklänge an den Stil sowohl Peruginos wie Fiorenzos in die spätere Zeit des Meisters setzen.

sehr untereinander gleichen (beispielsweise mehrere in der Akademie zu Siena, eine in der Berliner Galerie, eine in der National-Gallery zu London u. a.), tragen noch mehr den altsienesischen Charakter, doch klingt auch bei diesen häufig, besonders im Christkind, die Fiorenzo eigentümliche Art der Auffassung und Zeichnnng hindurch.

Die Kunst des Bernardino Fungai bietet uns also überzeugend den Beweis, daß die Wirkung der Malerei Fiorenzos nicht nur auf Umbrische Künstler und innerhalb Umbriens beschränkt blieb, sondern sich auch nach außen hin erstreckte, und dazu beitrug, der alternden Malerschule des benachbarten Siena einen Teil der neuen Lebenskräfte zuzuführen, welche noch einmal ein letztes Aufflackern der Kunst in Siena verursachten, bis dieselbe zugleich mit der Freiheit der einst mächtigen Stadtrepublik für dauernd erstarrt.

Haben wir Fiorenzo nun auch manches Bild absprechen müssen, das bisher für ein Werk seiner Hand galt, so denke ich doch, daß der Würdigung seiner künstlerischen Persönlichkeit dadurch kein Abbruch geschieht, wenn auch die Zahl seiner Kunstwerke durch diese Aussonderung etwas vermindert wird, da wir an dem, was übrig geblieben ist, ein um so klareres Bild der Entwickluug des Meisters gewinnen. Außerdem tragen auch die fälschlich mit seinem Namen belegten Kunstwerke dazu bei, Fiorenzos Bedeutung für die Kunst seiner Zeit um so größer erscheinen zu lassen, weil die meisten derselben Fiorenzos Stilart oder seinen Einfluß aufweisen, und daher ein beredtes Zeugnis ablegen von der Wirkung seiner Kunstweise auf Schüler und Nachfolger.

SCHLUSSWORT.

Ein Bild des künstlerischen Schaffens und der Persönlichkeit der eigentümlichen Künstlergestalt des Fiorenzo di Lorenzo, wie dieselbe an der Wende einer neuen Zeit unaufhaltsam weiterstrebte und zu immer größerer Vollendung in der Kunst gelangte, haben wir in dieser Studie zu erlangen versucht! Durch diejenigen Bilder, welche wir Fiorenzo di Lorenzo absprechen mußten, erhielten wir wenigstens den Beweis, daß unser Meister, trotz der hierfür denkbar ungünstigen Verhältnisse eine eigene Schule gebildet hatte, aus welcher sogar ein bedeutender Künstler als sein Schüler hervorging.

Hätte Fiorenzo nicht gerade an der Schwelle einer neuen Zeit gestanden, selbst noch mehr der alten angehörend, wäre nicht unmittelbar nach ihm, ja noch sogar zu seinen Lebzeiten von jüngeren Meistern wie Perugino und Rafael die Blüte und letzte Höhe des im Quattrocento sich losringenden Kunststiles erreicht worden, hätte nicht vor allem in Perugia selbst Vannucci seine Landsleute durch die äußerlich in Farben und Formen anmutigeren und blendenderen Bildwerke allzu sehr gefesselt, so wäre dieser Einfluß ein noch größerer gewesen. Unter den geschilderten Umständen jedoch wurde Fiorenzo rascher, als es seiner wahren Bedeutung entsprach, von der jüngeren Generation in Schatten gestellt. Trotzdem aber ist Fiorenzo di Lorenzo ein bedeutsames Glied in der Umbrischen Kunstentwicklung. Er war es, der den strengen Ernst und die bestimmte Zeichnung der Florentiner nach Perugia verpflanzte, auf welchen Grundlagen seine jüngeren Zeitgenossen weiterbauen konnten. Wer weiß, ob ohne Fiorenzo di Lorenzo die Umbrische Schule jemals zu ihrer vollen Bedeutung gelangt wäre!

ANHANG.

DOKUMENT I.

1491, 20. Novembre

Cum hoc sit ut infrascripte partes asseruerunt quod fratres capitulum et conventus sancte Marie locaverint florentio laurentii pictori da perusia porte sancte suxanne et parochie sancte nicolai ad pingendum unam tabulam pro altari principali dicte ecclesie sancte marie nove pro pretio florenorum centum ad rationem XL bolenorum pro floreno et plus et minus secundum iudicium peritorum ut latius constare asseruerunt manu mei notarii infrascripti. Et dicta tabula non sit facta secundum formam dicti instrumenti volentes ipse partes ab ipso recedere et devenire ad novum contractum et obligationem et circo frater lodovicus andrea de perusio camerarius sindicus et ut procurator dicte ecclesie fratrum capituli et conventus obligando res et bona dictorum fratrum capituli et conventus locavit ad pingendum supradictam tabulam dicto florentio cum figuris et aliis convenientibus qualitatibus dicte tabule cum et azzuro et coloribus finis convenientibus et decentibus dicte tabule ad usum boni et legalis et periti magistri infra tempus et terminum unius anni cum dimidio incipiendi et finiendi ut sequitur cum hoc quod dictus florentius teneatur in dicta tabula configurare tres figuras in festo sancto marie di mese septembris proxime futuri. Et hoc fuit dictus frater lodovicus quod dictus florentius promisit dicto fratri lodovico recipienti ut supra dictam tabulam pingere ut supra pro pretio et nomine pretii florenorum centum triginta ad rationem XL bolonenorum pro floreno et ipsam tabulam sic pictam consignare dictis fratribus capituli et conventui in dicta ecclesia. Quam tabulam ipse florentius fuit confessus habuisse et habere penes se cum hoc pacto apposito in presenti contractu et eius coherentia de ipsarum partium volumtate quod si in dicta tabula pingenda plus impenderetur usque in floreno viginti ad dictam rationem iudicio peritorum quod illud plus dicta ecclesia fratres capitulum et conventus solvere teneatur dicto florentio et cum hoc et cum

pacto apposito in dicto contracto quod dicti fratres capitulum et conventus teneatur dare et solvere dicto florentio florenos quinquaginta ad rationem XL bolonenorum pro floreno pro parte dicti pretii et florenos quinquaginta hinc ad sex menses proxime futuros et finiendos ut sequitur remunerando etc.

Ex actis Mariani Petrucci in bastardellis 1490 et 91, c 667.

(Aus den Exzerpten von Professor Adamo Rossi).

DOKUMENT II.

In nomine Domini amen Año millesimo CCCCLXXXX in dictione octava tempore Domini Inocentii divina providentia pape optavi die XVIII januarii actum Perusii in audientia artis pannorum lane presentibus etc. . . . . . . Nobilis vir Cesar Petri de Crispoltis de Perusia Porte Heburnee vixilator hospitalis s. Marie de Misericordie . . . . . . dedit et locavit ad coptumum et nomine coptumi ad faciendum et fabricandum infrascripta laboreria in Mariocto Pacis de Perusia Porte s. Subsanne et Bartoccio Pauli de castro Fractarum s. Andree comitatis Perusii presentibus stipulantibus et recipientibus pro eis et ipsorum heredibus videlicet dicto Mariocto pro duabus partibus et dicto Bartoccio pro reliqua tertia.

Imprima a fare doie grillande al piano de le finestre de le case de lo spedale poste in sopramuro, ciò é a le finestre prime et a le seconde, secondo el desegno quale e apo lo spedale in doie pezze facte per mastro Fiorenzo pentore, et seconde el dicto mastro Fiorenzo chi auscera et fara altro disigno . . . .

(Wiederabdruck aus der Gelegenheitsschrift von Adamo Rossi, La Piazza del Sopramuro in Perugia. Perugia 1887.)

Das Original des Dokumentes befindet sich lib. mastro A Tit. 20 m 66 c. 237.

DOKUMENT III.

Anno domini millesimo quingentesimo decimo etc. die VIII julii actum in audientia artis lane civitatis perusie presentibus stipulantibus etc.

Florentius Laurentii pictor de perusia por. s. Soxanne et por. s. Stephani sponte etc. oblig etc. fecit finem quietationem liberationem et pactum de ulterius non petendo spectabili aurofabro Joanni de Mansuetis presenti etc. de florenis triginta novem ad XL bologninorum pro floreno sibi debitis pro residuo septuaginta octo florenorum ad XL eidem florentio promisis per ipsum dominum Joannem manu mei notarii infrascripti sub 1509 di XXVIIII augustii pro picturis et drapelonibus factis et immissis in ecclesia s. Francisci intitulatis beveniati armellini et hoc fuit pro eo quod

fuit confessus dictos septuaginta octo florenos habuisse et recepisse in hoc modo videlicet florenos triginta novem apud fundicum heretum Alphani et Severi mercatorum perusinorum et florenos triginta novem a dicto fabro solvente animo rehabendi a dicto dno dno francisco in salario et de pecuniis salario fulginei receptos in auro et in moneta presentibus etc.

(Aus den Exzerpten von Professor Adamo Rossi.)

DOKUMENT IV.

Anno domini millesimo quingentesimo decimo tertio die XVII martii actum in audientia artis calzolariorum civitatis perusii presentibus etc.

Nicolaus angeli bonardi civis perusinus habitator in castro paciani silvester michelangeli et andreas bartolomei de dicto castro prioris nunc dicti castri paciani ut sindici et procuratores dicte comunitatis dicti castri et hominum ipsius habentis ad infrascripta sufficiens mandatum a dicta comunitate manu ser Cansoni ser Johannis de castro fracte tunc vicarii dicti castri vice nomine ipsius comunitatis et hominum ipsius obligando dictam comunitatem et homines ipsius ac bona presentia et futura pro observatione omnium infrascriptorum dederunt et locaverunt ad pingendum magistro florentio laurentii de perusia por. s. susanne pictori presenti etc. unam tabulam latitudinis sex pedum et altitudinis undecim pedum cum quodam medio tondo et predula collocanda in ecclesia dicti castri quam tabulam penes se habere ipse magister Florentius dixit confessus fuit in qua teneatur et debeat pingere immaginem beate virginis marie sedentis cum filio in brachio immaginem s. petri s. joannis baptista s. sebastiani et s. Rochi et in predula pietatem cum virgine maria et sancto johanne. In medio tondo Deum patrem cum angelis qui in huiusmodi actu requiruntur et circum stare requiruntur columnas circa ipsam tabulam et cornices partim auri et partim alterius coloris. Quam tabulam cum tondo et predula prefatus magister florentius pro se etc. et obligando se omnia sua bona presentia et futura pro observatione omnium et singulorum infrascriptorum promisit et convenit dictis sindicis et mihi notario infrascripto ut publice persone stipolantibus et recipientibus pro dicta comunitate et hominibus ipsius et quorum interest etc. pinxisse et pingere complevisse ottava die settembris proximi futuri cum prefatis figuris et imaginibus cum fregiis et ornamentis que in simili acta tabula et figuris requiruntur bonis finibus et optimis coloribus ac bene e diligenter ad usum boni et legalis magistri dicte artis picture pretio solutione in totum sexaginta florenorum ad XL bologninos pro floreno de quibus fuit confessus et contentus habuisse et recepisse florenos octo et solidos quinquaginta octo et dixit habuisse et recepisse quos habuit et recepit a dicta comunitate seu altera persona iam plures annos in contanti de quibus fecit dicte comunitati et

hominibus ipsius finem refutationem et pactum de ulterius aliquid non petendo etc. promiserunt et convenerunt dicto florentio presenti dare et solvere hoc modo videlicet florenos undecim per tempus otto dierum proxime futurorum florenos viginti per totum mensem aprilis proxime futuri et residuum totius solutionis et precii quando ipse florentius ipsam tabulam pictam et completam ut supra restituerit et tradiderit in effectu cum hoc pacto et conditione de voluntate partium in presenti instrumento apposite quod si dictus magister florentius dictam tabulam complevisset et perfecisset et dicta tempora ottava septembris quod teneatur.

Finivisset et complevisset veroquo supra illius ad X a XV dies a dicta ottava die lune proxime sequenti et de dicto pretio recipere florenos decem minus a dicta comunitate. Quos decem florenos dicto casu sponte dicte comunitati relaxavit et dimisit et de ipsis pactum de non petendo propositum fecit. Et hoc fecit excausis predictis quod sic voluerunt et sic eis bene placuit et visum fuit. Renuntiaverunt et iuraverunt etc.

(Aus den Exzerpten von Professor Adamo Rossi.)

DOKUMENT V.

Anno domini millesimo quingentesimo decimoquarto die martis 16. februarii in audientia calzolariorum presentibus etc. Magister Florentius pictor laurentii francisci de perusia p. s. s. por. s. crucis. pro se etc. fecit finem etc. nicolao angeli Danzetta civi perusino p. s. s. oriundo ex. castro paciano et mihi notario infrascripto presentibus stipulantibus et recipientibus pro hominibus comunitate et universitate castri paciani de florenis viginti eidem magistro florentio debitis pro eius salario et mercede picture unius tabule picte pro dicta comunitate et vigore instrumenti manu ser felices antonii publici notarii quod instrumentorum quo ad dictam obligationem volueruut esse cassum et cancellatum. Et hoc fuit dictus magister florentius pro eo quia sic voluit et pro eo etiam quia fuit sponte confessus et contentus sibi de dictis sexaginta florenis fore et esse plene et integre satisfactum et unum pro residuo habuisse et recepisse quantitate et pecunia numerate in presentia etc. florenos viginti ad dictam rationem in auro et moneta etc.

(Aus den Exzerpten von Professor Adamo Rossi.)

DOKUMENT VI.

In nome SSmo di Dio Amen.

Dal presente, benche privato foglio, da valere etc. apparisca che il M. R. Sig. Francesco Taglialarghi Proposto Parroco di Paciano analogamente alle facoltà conferite gli dall' Illmo. e Revdmo. Mons. Vescovo di

Città della Pieve come da due ossequiati dispacci del di 17—18 corrente ha venduto al Sig. Dr. Filippo Calderini una tavola antica di forma quadrilunga contenente un dipinto d'incerto autore rappresentante Maria SSma col Bambino Gesù in mezzo ai Santi Pietro, Giov. Battista, Rocco e Sebastiano di proprietà di questa Chiesa parrocchiale per il prezzo concordemente fissato ambe presso il parere di due periti dell' arte nella somma di scudi 50 quali ora presso la consegna etc. si fa al Sig. Calderini di detta tavola il sullodato Sig. Proposto Taglialarghi riceve in tanta buona moneta di oro e ne rilascia al compratore ricevuta e quietanza con promessa di null' altro giammai pretendere dal medesimo per consimile titolo. Si dichiara infine che il compratore Sig. Calderini si obbliga in conformità delle vigenti leggi del Camerlengato di denunziare al relativo Ministero stesso, nonche di denunziare il passaggio da lui in altri con le medesime obbligazioni e vincoli.

In fede etc. . . . . . .

Fatto in Paciano in doppio originale questo di 19. ottobre 1856.

(Aus dem Kirchenarchiv in Paciano.)

ORTSVERZEICHNIS

DER ERWÄHNTEN KUNSTWERKE.

TAFELN.

Taf. I

Text S. 39 ff.



Nach Phot. Alinari

Abb. 1. BEGLAUBIGTES ALTARWERK VON FIORENZO DI LORENZO.



Nach Orig. Phot.

Abb. 1a. FRIESMEDAILLON DES BEGLAUBIGTEN ALTARWERKES VON FIORENZO DI LORENZO.



Nach Phot. Alinari.

Abb. 2. FRÜHES TRIPTYCHON VON FIORENZO DI LORENZO.
Perugia, Pinakothek.



Abb. 3. **TRIPTYCHON VON FIORENZO DI LORENZO.**
National-Gallery zu London.

Taf. V

Text S. 50 ff.



Nach Phot. Alinari.

Abb. 4. MITTELBILD DES ALTARWERKES VON FIORENZO DI LORENZO AUS STA. MARIA NUOVA IN PERUGIA.

Perugia, Pinakothek.



Nach Phot. Alinari.

Abb. 5. GEBURT DES HLG. BERNARDIN.
Perugia, Pinakothek.



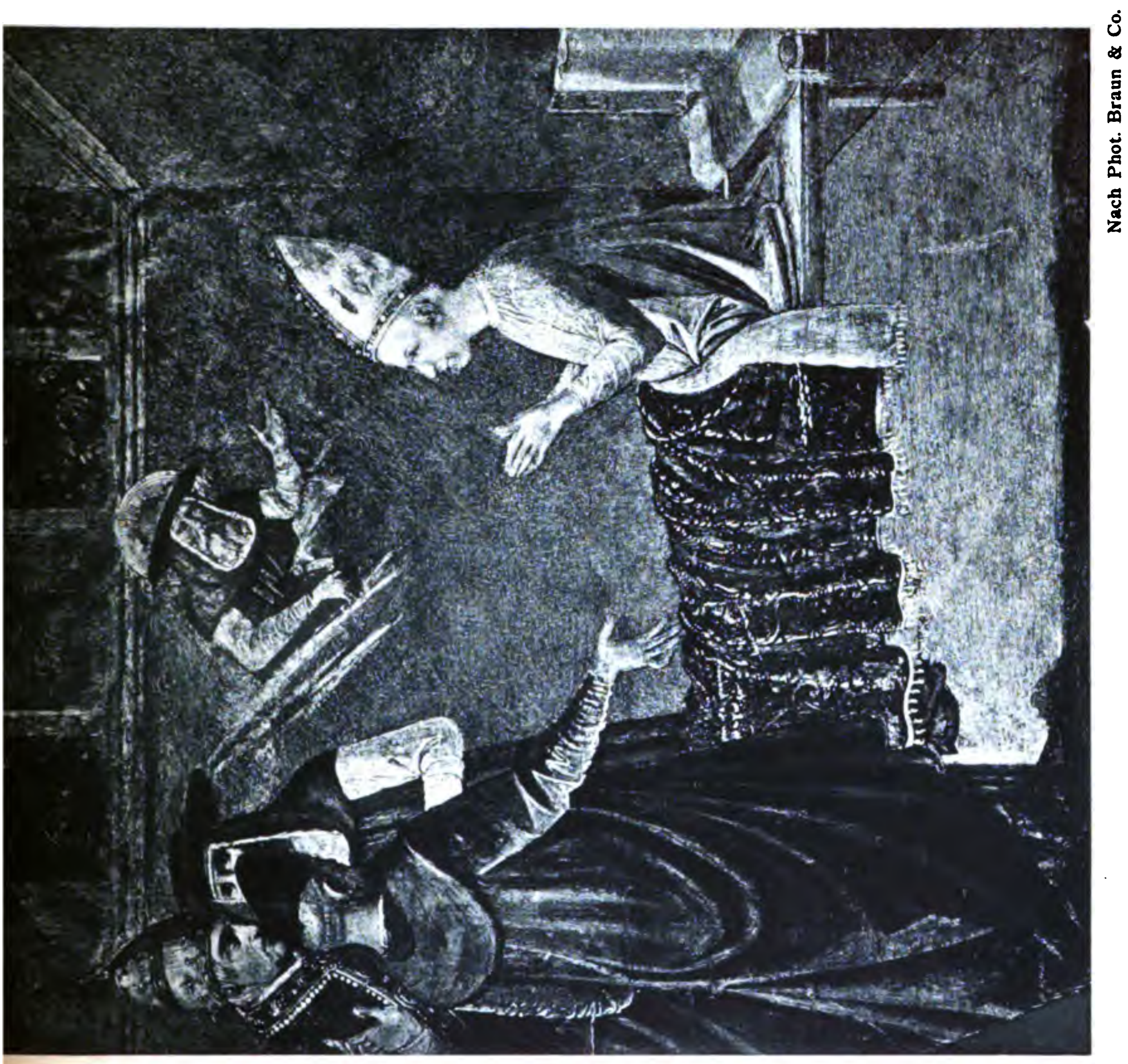
Nach Phot. Alinari.

Abb. 6. WIEDERBELEBUNG
DES IN EINEN BRUNNEN GEFALLENEN MÄDCHENS DURCH DEN HLG. BERNHARD.
Perugia, Pinakothek.



Nach Phot. Alinari.

Abb. 7. WIEDERBELEBUNG EINES ABGESTÜRZTEN DURCH DEN HLG. BERNHARD.
Perugia, Pinakothek.



Nach Phot. Braun & Co.

Abb. 8. WIEDERBELEBUNG EINES BISCHOFS.
Paris, Louvre.



Abb. 9. Nach Orig. Phot.



Abb. 10a. **Nach Orig. Phot.**

Abb. 9. HLG. ROCHUS UND ROMANUS.
Fresko von Fiorenzo di Lorenzo in S. Francesco zu Deruta.
Abb. 10 a. HLG. MICHAEL.
Teil der Predella zur Anbetung der Hirten aus Monteluce. (Perugia, Pinakothek).



Abb. 10. ANBETUNG DER HIRTEN AUS MONTELUCE.
Perugia Pinakothek.



Nach Orig. Phot.

Abb. 11. FRESKO DER KREUZIGUNG
in Monte L'Abate.

Taf. XIII

Text S. 92.



Nach Phot. Alinari.

Abb 12. VERLOBUNG DER HLG. CATHARINA.
Auf Leinwand übertragenes Fresko in der Pinakothek zu Perugia.

Taf. XIV

Text S. 95 ff.



Nach Phot. Biagetti.

Abb. 13. FRESKO IM RATHAUS ZU PERUGIA.



Nach Phot. Anderson.

Abb. 14. ANBETUNG DER KÖNIGE.
Perugia, Pinakothek.



Nach Phot. Alinari.

Abb. 15. BEGRÄBNIS DES HLG. BERNARDIN.
Fresko von Pinturicchio in Sta. Maria Araceli zu Rom.



Nach Phot. Alinari.

Abb. 16. GLORIE DES HLG. BERNARDIN.
Fresko von Pinturicchio in Sta. Maria Araceli zu Rom.

Text S. 118.



Nach Phot. Alinari.

Abb. 17. KREUZIGUNG IN DER GALERIE BORGHESE ZU ROM.



Nach Phot. Alinari.

Abb. 18. MADONNA DEL SOCCORSO.
Tafelbild in S. Francesco zu Montone.



Nach Orig. Phot.

Abb. 19. GLORIE DES HLG. ANTONIUS VON PADUA.
Fresko von Bartolommeo Caporali in S. Francesco zu Montone.



Nach Orig. Phot.

Abb. 20. CHRISTUS LEHREND, UMGEBEN VON HEILIGEN VON LODOVICO DI ANGELO.
Perugia, Dom.



Nach Orig. Phot.

Abb. 21. PIETA.
Perugia, Dom.



Abb. 22. ALTARBILD IN DER STADTBIBLIOTHEK ZU TERNI.



Nach Phot. Longhi in Assisi.

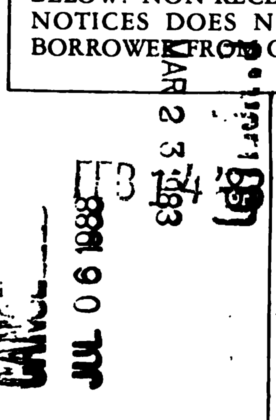
Abb. 23. VERKÜNDIGUNG.
Ehemals in Sta. Maria degli Angeli zu Assisi.



Nach Phot. Lombardi.

Abb. 24. MADONNA MIT HEILIGEN VON BERNARDINO FUNGAI.
Siena, Akademie.

[redacted]
BEFORE THE LAST DATE STAMPED
BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE
NOTICES DOES NOT EXEMPT THE
BORROWER FROM OVERDUE FEES.



book should be
ıry on or before
ɔelow.
ɔf five cents a
ıg it beyo

FA3895.5
Fiorenzo di Lorenzo; eine Kunsthist
Fine Arts Library AGP3161
3 2044 033 318 452

FA 3895.5
Weber, Siegfried David Friedrich
Fiorenzo di Lorenzo

DATE	ISSUED TO
FE 27 '34	[illegible]
	[illegible]
4/30/64	Ret'd
62 14	
	C45
07 C	